

***Discos na luta: a canção de protesto na produção fonográfica em
Portugal nas décadas de 1960 e 1970***

José Hugo Pires Castro

**Dissertação
de Mestrado em Ciências Musicais, variante de Etnomusicologia**

Setembro, 2012

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção
do grau de Mestre em Ciências Musicais, variante de Etnomusicologia realizada sob
a orientação científica do Professor Doutor João Soeiro de Carvalho

AGRADECIMENTOS

Desejo agradecer a todos aqueles que, de alguma forma, ajudaram e contribuíram na realização desta dissertação. Gostaria assim de agradecer a todos os que se mostraram disponíveis para o fornecimento de informações relacionadas com esta investigação, em particular as seguintes pessoas que se disponibilizaram para entrevistas: Paulo Esperança, José Mário Branco, José Jorge Letria, Samuel Quedas, Tino Flores, Carlos Alberto Machado. Igualmente gostaria de agradecer a todos as pessoas e instituições que facilitaram a cedência de diverso tipo material para consulta e que se revelou determinante para a concretização deste trabalho: Associação José Afonso, Centro Infantil e Cultural Popular, José Maria Pereira, João Paulo Guimarães, Gualberto Freitas, Torcato Ribeiro, José Mário Ferreira, João Carlos Calixto. Um agradecimento especial ao meu pai Júlio Castro, bem como a todos os colegas e professores que me acompanharam durante o curso. Finalmente, gostaria de agradecer ao Professor Doutor João Soeiro de Carvalho pela valiosa contribuição, sugestões e críticas e, principalmente, pela dedicação demonstrada na fase final desta dissertação.

DISCOS NA LUTA: A CANÇÃO DE PROTESTO NA PRODUÇÃO FONOGRAFICA EM PORTUGAL NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970

JOSÉ HUGO PIRES CASTRO

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: canção de protesto, produção fonográfica, ditadura, revolução, Portugal

Esta dissertação tem como objectivo abordar as relações entre as práticas da “canção de protesto” em Portugal e a produção fonográfica, num período compreendido entre as décadas de 1960 e 1970. Esta dissertação divide-se em duas partes, tendo como referencial de divisão a revolução ocorrida em 25 de Abril de 1974.

Na primeira parte, são analisados os processos que levaram à emergência da chamada “canção de protesto” em contextos sociais e geográficos específicos, nos quais determinados músicos se destacaram na denúncia e contestação das políticas do regime ditatorial. Partindo das recentes propostas de Leonor Losa e Paula Abreu de configuração da indústria fonográfica nesse período, exploram-se as diferentes perspectivas de músicos e outros agentes para a gravação, edição e comercialização de fonogramas. Aborda-se a mediação e difusão dos produtos fonográficos desta forma de expressão, enquadrada nos significados para a música portuguesa.

Na segunda parte, tendo em conta as mudanças políticas e sociais que caracterizaram o período revolucionário português, procura-se perceber o papel da “canção de protesto” neste contexto. Assim, aborda-se descreve-se o papel de algumas editoras discográficas na difusão de canções sobre a temática revolucionária. Igualmente, são descritas as diferentes formas como os músicos associados a esta tendência se organizaram e produziram fonogramas que contribuíram para a reconfiguração das práticas da “canção de protesto”.

ÍNDICE

Introdução	1
1) Objectivos.....	1
2) Fontes e técnicas	3
3) Âmbito conceptual e revisão da literatura.....	6
Capítulo I: A emergência da canção de protesto em Portugal na primeira metade do séc. XX.....	17
1) Síntese dos primeiros anos da ditadura e o desenvolvimento dos movimentos de oposição.....	17
2) Fernando Lopes-Graça: as canções “heróicas” e “regionais”	21
Capítulo II: A criação de repertório da canção de protesto em Portugal e no exílio na década de 1960.....	28
1) Enquadramento político: as “crises académicas” e a Guerra Colonial.....	28
2) Explorações da “balada” na Canção de Coimbra: a criação do repertório da “canção de protesto”.....	31
3) Os músicos no exílio, França.....	40
4) Os novos intérpretes	46
Capítulo III: A canção de protesto e a produção fonográfica em tempos de ditadura (1960-1974).....	50
1) Síntese da Indústria Fonográfica em Portugal	51
2) A difusão da “canção de protesto” nos meios de comunicação.....	54
3) Arnaldo Trindade e a etiqueta Orfeu.....	60
4) O papel de José Mário Branco e a “concepção fonográfica”	67
5) “Discos em aço para matar fascistas”: as edições de autor de Tino Flores.....	73
6) O movimento de renovação da música portuguesa nas vésperas da revolução	74

Capítulo IV: O 25 de Abril e os anos da Revolução (1974-76)	81
1) Principais mudanças políticas, sociais e o ambiente sonoro na revolução	81
2) Os discos na revolução: continuidades na representação da canção de protesto	85
2.1) Arnaldo Trindade	85
2.2) Sassetti	89
3) Explorações da “canção revolucionária”	90
3.1) A editora JC Donas e a etiqueta Roda: estudo de caso	94
Capítulo V: Organização colectiva e o papel das cooperativas na produção fonográfica	98
1) Cooperativas de edição discográfica	103
1.1) Grupo de Acção Cultural – Vozes na Luta (1974-1979)	103
1.2) Lamiré	112
1.3) Toma Lá Disco	113
Conclusões	116
Bibliografia	122
Periódicos consultados	130
Webografia consultada	130
Documentários Audiovisuais	130
Entrevistas e registos de conversas realizadas pelo autor	131
Outros registos de gravação	131
Anexos - Discografia consultada	132
Anexo I - Edições de Autor / Edições de Organizações Políticas	132
Anexo II - Arnaldo Trindade e Ca. Lda.	135
Anexo III - Arquivos Sonoros Portugueses	156

Anexo IV - Discos Estúdio	157
Anexo V - Discos Rapsódia.....	159
Anexo VI - Discoteca Santo António.....	161
Anexo VII - Discófilo.....	162
Anexo VIII - J.C. Donas.....	164
Anexo IX - Le Chant du Monde (França).....	167
Anexo X - Metro-Som	169
Anexo XI - Osiris.....	171
Anexo XII - Movieplay.....	172
Anexo XIII - Mundo Novo	173
Anexo XIV - Rádio Triunfo.....	174
Anexo XV - Sassetti.....	178
Anexo XVI - Tecla	187
Anexo XVII - Telectra / RCA	188
Anexo XVIII - Toma Lá Disco	189
Anexo XIX - Valentim de Carvalho.....	196
Anexo XX - Vitória.....	201
Anexo XXI - Vozes na Luta	203
Anexo XXII - Zip-Zip.....	206

INTRODUÇÃO

Fruto da minha ligação com a actividade de alfarrabista, desde bastante cedo fui alimentando a vontade de pesquisa e recolha de material documental relacionado com o período histórico da ditadura militar portuguesa e com a revolução do 25 de Abril de 1974. Desde os meus 15 anos, essa recolha foi feita de forma consistente, abrangendo uma série de formatos diferentes: cartazes, livros, revistas, jornais, discos, folhetos, comunicados e autocolantes. A música desse período tornou-se um dos principais temas da minha recolha documental. Assim, desde o início deste mestrado, tive como objectivo trabalhar a música associada a ideias de *contestação*, *denúncia*, *resistência* e *protesto*, mas também enunciando propostas de mudança.

Em Portugal, vários autores consideram que foi durante a década de 1940 que foram criadas canções que se associaram a movimentos de protesto e contestação política e sociocultural, que surgiram no contexto do regime ditatorial que durou 48 anos. Porém, é durante a década de 1960 que se inicia a gravação e comercialização do repertório da designada “canção de protesto”. Os registos fonográficos e o envolvimento desta forma de expressão musical nos circuitos de divulgação contribuíram, na perspectiva de músicos, críticos e outros agentes, para a atribuição de novos significados para a música portuguesa, contrastantes com outros campos de produção musical explorados pela indústria fonográfica.

Por outro lado, a revolução do 25 de Abril de 1974 e o ambiente revolucionário que se seguiu, constitui um período fulcral para a reconfiguração do papel da “canção de protesto”. As mudanças então verificadas ao nível político, social e cultural, foram influentes para a forma como o repertório da “canção de protesto” foi percepcionado pelos meios industriais de produção musical, assim como nas formas de organização de músicos para a concepção de produtos fonográficos.

1 - Objectivos

Esta dissertação tem como principal objectivo relacionar as práticas da chamada “canção de protesto” com a produção fonográfica associada, num período

compreendido entre as décadas de 1960 e 1970. Procura-se explorar as relações entre esta forma de expressão e os significados atribuídos por músicos, editoras e outros agentes para a concepção de fonogramas. Tenho assim como objectivo compreender como é que o desenvolvimento da “canção de protesto” em Portugal, reconfigurou a indústria fonográfica, em dois momentos políticos diferentes e distinguidos pela Revolução de 25 de Abril de 1974: o primeiro, caracterizado pela repressão ditatorial do Estado Novo; e o segundo, durante o contexto do processo revolucionário que marcou a sociedade portuguesa e as expressões musicais.

Descrevem-se, de forma sintética, os contextos sociais e políticos que levaram à emergência de práticas musicais associadas ao protesto social durante o período da ditadura. Parte-se da identificação de determinados acontecimentos locais e globais como fontes de valores e ideais inspirados pelos músicos para a criação de repertório que tem como objectivo a contestação e denúncia de políticas ditatoriais.

A gravação e difusão desse repertório será aqui analisada, tendo em conta o papel da indústria fonográfica e de outros meios de comunicação, procurando assim compreender como é que esse repertório foi divulgado e quais os significados atribuídos por músicos, editoras e outros agentes. Para tal, será necessário explorar os processos de vinculação de músicos com editoras discográficas e analisar os acontecimentos que estiveram na base destas relações.

Outro objectivo desta dissertação passa pela análise do papel atribuído pela indústria fonográfica à “canção de protesto” após a revolução. Descrevem-se algumas estratégias e recorre-se a exemplos de vários fonogramas, no sentido de perceber como é que o repertório da “canção de protesto” foi explorado por várias editoras nesse período.

Por fim, procura-se compreender os significados de comercialização de produtos fonográficos da “canção de protesto”, a partir da descrição de formas como os músicos se articularam com a produção fonográfica.

Assim, ao longo da dissertação procura-se a resposta às seguintes questões:

- Quais os contextos de desenvolvimento de repertório, através do qual são veiculadas ideias de *protesto* e *contestação* social?

- Quais as razões, perspectivas e significados atribuídos pelos músicos à concepção de produtos fonográficos?

- Que papel foi desempenhado por estes músicos dentro das linhas de orientação editorial das editoras discográficas?
- A gravação e comercialização deste repertório constituíram estratégias específicas utilizadas pelas editoras?
- Como foram os músicos e repertório gravado percebidos pelas editoras e meios de comunicação em relação a outros domínios e géneros musicais?
- Quais foram as principais mudanças verificadas no papel da “canção de protesto” durante o período revolucionário? Como foram essas mudanças demonstradas pela indústria fonográfica e pelos músicos?

2 – Fontes e técnicas

No decorrer desta investigação foram utilizadas diversas técnicas no que se refere à recolha das fontes que enformam este estudo. Procurando como principal fonte de informação os músicos e outros agentes envolvidos na produção musical associada a designações da “canção de protesto”, foram realizadas entrevistas e mantidas conversas informais com os seguintes músicos: Tino Flores, José Mário Branco e José Jorge Letria. Outras entrevistas foram realizadas a outros agentes que considere importantes como fonte de informação para este trabalho: Paulo Esperança (Vice-Presidente da Associação José Afonso); Carlos Alberto Machado (funcionário da editora Vadeca-J.C Donas e responsável pela produção da etiqueta RODA). Igualmente, foram mantidas conversas informais com Branco de Oliveira, músico, fundador e director da editora discográfica Metro-Som e outros funcionários desta empresa.

Embora tenha existido contacto com outras pessoas no âmbito desta dissertação, parte das informações aqui referidas têm como fonte diversos suportes e, sempre que possível, procurei entrecruza-los e contextualiza-los temporalmente. Durante o período de investigação foram feitas pesquisas e consultas de diverso material documental, principalmente em Bibliotecas, arquivos de instituições, internet e colecções privadas. Este material abrange periódicos da época (revistas, cadernos e jornais), panfletos de concertos e cartazes. No entanto, para esta dissertação, privilegiei as fontes que continham entrevistas e depoimentos de músicos ou de autores que com esses músicos conviveram, sendo que também é possível encontrá-

las nas páginas oficiais de editoras e músicos na internet, em programas de rádio e documentários transmitidos na televisão.

De grande importância como fonte primária desta investigação foi o trabalho que realizei na digitalização, catalogação e audição de cerca de trezentos suportes fonográficos (na sua maioria discos de vinil nos formatos EP, LP, Single) que fazem parte da minha colecção pessoal e de outras colecções privadas e que acompanham esta dissertação em anexo¹. Estes constituíram grande parte das fontes relativas à gravação de repertório de vários intérpretes, nos dois períodos abrangidos nesta investigação. Como tal, torna-se necessário realçar que ao longo da dissertação, uma parte da informação que permitiu a reconstrução de alguns dados acerca das estruturas de edição fonográfica, terá como base a observação dos discos enquanto parte da metodologia adoptada neste trabalho.

Foi feita uma pesquisa bibliográfica que incidiu sobretudo nas biografias e obra musical dos principais músicos associados à “canção de protesto”, redigidas por quem com eles conviveu ou, em alguns casos, resultantes de trabalhos de investigação. Como tal, foram consultadas biografias dos seguintes músicos: José Afonso (1929-1987), Adriano Correia de Oliveira (1942-1982), Carlos Paredes (1925-2004) e José Mário Branco.

Outras pesquisas bibliográficas envolveram as abordagens ao tema no âmbito de disciplinas das Ciências Sociais, em particular, livros e artigos científicos especializados nas disciplinas da Etnomusicologia, estudos da *Popular Music*, Antropologia, História de Portugal, Estudos Culturais e Sociologia. Outras fontes tiveram como suporte dissertações de mestrado e doutoramento, em diferentes disciplinas, de várias universidades portuguesas e estrangeiras.

No que se refere a estudos concretos sobre a “canção de protesto” em Portugal, são escassas as abordagens a esta forma de expressão em relação a processos de mediatização. No entanto, é possível encontrar na bibliografia

¹ Podem ser encontrados no Anexo grande parte dos fonogramas consultados durante a investigação e acompanhados, sempre que possível, da informação contida nos mesmos e da respectiva ficha técnica. Não foram contemplados neste anexo as várias reedições ou edições estrangeiras de alguns fonogramas. A organização dos anexos está feita por ordem alfabética das editoras, formato (EP, Single, LP) e ordenados por número de catálogo.

portuguesa algumas propostas que exploram a sistematização e localização dos processos de desenvolvimento das práticas da então convencionada expressão de “canção de intervenção”. Mário Correia, no seu ensaio intitulado “Música Popular Portuguesa” (1984), oferece uma reflexão bastante extensa na qual associa directamente o papel dos músicos da “canção de protesto” à construção de definições da “música popular portuguesa”. Contendo uma vasta relação de citações de diversos intérpretes, assim como várias referências à produção discográfica, este ensaio revela-se uma fonte bastante útil para este trabalho. Porém, o mesmo deve ser considerado como reflexo de uma postura comprometida ideologicamente, tendo em conta o contexto do período em que foi escrito. Também os ensaios escritos por músicos que participaram no movimento, tais como José Jorge Letria (1978) e José Barata-Moura (1977), são relevantes para a compreensão do papel da “canção política”, porém, neste trabalho serão também abordados como materiais testemunhais que reflectem a perspectiva destes num contexto temporal específico. Como tal, fora do âmbito académico continuam a ser poucos os estudos que adoptam uma postura distanciada e crítica das práticas musicais associadas à “canção de protesto”.

Estas propostas podem ser encontradas em “Canto de Intervenção (1960-1974)” (2005) de Eduardo Raposo, porém, a abordagem deste autor está centrada essencialmente nos percursos biográficos dos principais músicos associados e a uma descrição dos factos históricos envolvidos nesse processo, afastando-se da compreensão das formas como estas expressões musicais foram transmitidas e percebidas através das indústrias culturais. Também os estudos de Maria de São José Côrte-Real (1996, 2010) oferecem uma observação contextual da “canção de intervenção”, sendo que a maior parte se encontram na publicação da Enciclopédia da Música em Portugal no Séc. XX (EMPXX), principalmente nas entradas referentes aos músicos e a designações a que estes ficaram associados: *Música Popular*, *Canção de Coimbra*, *Canção de Intervenção*, *Balada*, entre outras.

No que à indústria fonográfica em Portugal diz respeito, são ainda menos as referências que se encontram neste domínio. De destacar a EMPXX como grande referência de estudos sobre este campo, onde merecem particular enfoque as entradas relativas a editoras e outros meios de produção musical, assim como a entrada geral da *Indústria Fonográfica*, que será uma das poucas abordagens

sistemáticas acerca deste domínio em Portugal. Igualmente, as recentes dissertações académicas de Leonor Losa (2009) e Paula Abreu (2010), conferem um estudo mais rigoroso da indústria fonográfica portuguesa, com algumas referências que realçam a relação entre a indústria fonográfica e a “canção de protesto” e que, ao longo desta dissertação, serão essenciais para o enquadramento teórico da mesma. Torna-se assim necessário realçar que o universo das práticas performativas da “canção de protesto”, deve ser abordado enquanto enquadrado no restante panorama editorial português que se estendeu por vários domínios musicais diferentes.

3 – Âmbito conceptual e revisão da literatura

Tendo em conta os objectivos propostos, este trabalho é abrangido por dois aspectos conceptuais que têm vindo a ser desenvolvidos de uma forma distinta e que aqui proponho relacionar:

- 1 - Os campos de estudos que têm como enfoque as expressões musicais associadas à *canção de protesto*.
- 2 - A sua mediatização através do produto fonográfico.

Esta investigação reflecte assim vários problemas teóricos que têm vindo a ser abordados por um conjunto de diferentes disciplinas das Ciências Sociais. Tendo em conta que o objecto de estudo apresentado nesta dissertação está centrado na abordagem a uma forma de expressão musical mediatizada, torna-se necessário o enquadramento deste estudo nas teorias e modelos já desenvolvidos e que irão assim enformar o trabalho que aqui se apresenta.

Porém, antes, é necessário referir que ao longo desta investigação, músicos e agentes entrevistados, entre outros consultados nas diversas fontes, referem-se a variadas designações para compreender a produção musical associada a práticas que não se encontram contidas em formas ou estilos musicais e que antes podem referir-se a tentativas de designação das dinâmicas das mesmas.

O uso da expressão “canção de protesto” tornou mais susceptível a sua utilização académica em diversos fenómenos musicais de diferentes contextos geográficos, podendo ser verificado ao longo da segunda metade do século XX em disciplinas variadas, tais como a Sociologia, a História, e mais recentemente aplicada

em estudos da *popular music*, da Etnomusicologia e igualmente analisada em Estudos Linguísticos (Bailey, 2006), sobretudo na sua componente retórica.

Na terminologia em que é referenciada na EMPXX - “canção de intervenção” – o termo surge no contexto português com várias denominações que oscilam entre “canção de protesto”, “canção de resistência”, “canção dos homens livres”, “canção de partidários” e, mais tarde, “canção de esquerda”, “canto livre”, “canto colectivo”, e ainda englobados em referências espaço-temporais, como “sons de Abril” (Côrte-Real, 1996) ou “sons do PREC” (Teles, 2009). No contexto internacional, expressões similares têm sido utilizadas para designar igualmente a relação entre a prática musical e o protesto social, tais como²: “canção de propaganda”, “canção de persuasão”, “canção de significância social”, “canção de trabalho e liberdade”, “canção revolucionária”, “canção de proposta”, entre muitas outras. No entanto, todas estas designações que permeiam práticas musicais de diferentes contextos sociais e geográficos, carregam em si noções ambíguas que cruzam aspectos políticos, económicos e identitários, com formas de expressão cultural que se podem manifestar em diversas configurações sociais de crítica, descontentamento, mudança política, resistência, proposta, acção e luta (Tumas-Serna, 1992). Para Côrte-Real, a “canção de intervenção” pode ser descrita como uma expressão que permeou várias décadas da prática musical em Portugal, abrangendo um vasto número de agentes, estilos e processos musicais (Côrte-Real, 2010:221), o que por si só torna evidente a complexidade e ambiguidade do termo. Daí, a necessidade de ordenar e classificar um tipo de música associado a protestos sociais não será possível de aferir pelo simples uso da expressão (Peddie, 2006).

Como tal, considera-se ao longo desta dissertação a ideia de que a associação da música popular com protesto social é demasiado difusa e herdeira de uma ampla tradição dissidente para ser confinada a uma definição consensual. Como refere Ian Peddie em “Resisting Muse: The Popular Music and Social Protest” (2006):

“Not surprisingly, even the most tentative of attempts to define the music of social protest are fraught with problems; the trajectory along which it travels escapes us, its origins are often as elusive as its influence. With that in mind, perhaps we should

² 'propaganda song'; 'persuasion song'; 'song of social significance'; 'song of work and freedom'; 'revolutionary song'; 'proposal song'

conclude that if social protest is made up of collisions, then it is also formed by fissures and fractures, by the very kind of resulting ambiguities that make the changing faces of popular music so vexing and so appealing” (Peddie, 2006:xvii).

O uso do termo “canção de protesto” nesta acepção, adquire novas possibilidades de compreensão quando confrontado com a vasta literatura internacional que se tem debruçado sobre o tema. De facto, muitos paralelismos podem ser feitos com o movimento da canção de protesto em Portugal e outros movimentos musicais que veicularam ideias de *crítica*, *contestação*, *resistência*, mas também de *proposta* social, em diferentes contextos geográficos. Como refere Robert Pring-Mill (1987), o termo “canção de protesto” tem sido amplamente aplicado a canções de comprometimento sociopolítico. Porém, para este autor, torna-se ambígua a tentativa de implicar “a canção de protesto” como veiculando apenas ideias de “contestação ou denúncia”, descurando assim os aspectos “combativos e construtivos” que a mesma pode ter.

Também nesta dissertação importa ter em conta o que refere Côrte-Real, quando diz: “Da diversidade estilística da música tradicional portuguesa de ambas as proveniências, rural e urbana, bem como do carácter individual de cada compositor, mais ou menos influenciado por estilos musicais estrangeiros, resulta a variedade de estilos associados à canção de intervenção” (Côrte-Real, 1996:143). Torna-se assim importante frisar que a expressão “canção de protesto” tem sido associada igualmente a movimentos de expressão musical a nível internacional como, por exemplo, a *nueva cancion* (Chile, Argentina, Nicarágua, entre outros países da América Latina), a *nueva trova* (Cuba), o *tropicalismo* (Brasil), *veices libres* (Espanha), “civil rights movements” e “anti-war movements” (EUA), entre muitos outros que integraram músicos que, em alguns casos, criaram ligações pessoais, performativas e de produção fonográfica com músicos portugueses associados a uma tendência análoga.

No âmbito desta dissertação, afasto-me da tentativa de caracterizar uma complexa genealogia da aplicação do termo nesses contextos. Porém, procurarei verificar se algumas dessas práticas musicais podem ter afinidades tanto identitárias como estilísticas que se reflectem nos valores e ideais subjacentes. Daí, a opção pela expressão de “canção de protesto” ao longo da dissertação é baseada nos pressupostos de que esta carrega em si um conjunto de denominações, muitas delas

difíceis de localizar no espaço e tempo em que foram criadas ou apropriadas, mas que podem ser transversais a várias designações de práticas musicais a nível internacional, com evidentes especificidades no contexto português que serão exploradas nesta dissertação. Assim, privilegiarei os termos em que essas práticas foram descritas e compreendidas pelos intervenientes e outros agentes, procurando, sempre que possível, contextualizar essas tentativas de designação, confrontando assim o carácter émico que as mesmas contêm com a literatura que se debruçou sobre o tema.

A literatura que teve a “canção de protesto” como principal enfoque de estudo em diferentes zonas geográficas, ganha particular relevância para esta investigação e torna-se premente a revisão literária de algumas propostas de análise desenvolvidas academicamente sobre esta prática e que ao longo da dissertação serão averiguadas. Como tal, nesta dissertação empreende-se a proposta de John Blacking em “Music, Culture and Experience” (1985) no qual o autor sugere que a música tem servido como agente na motivação das acções humanas. Assim, o uso de formas de expressão musical enquanto símbolo de identidade de grupo e a *performance* como geradora de sentimentos e relações entre pessoas permitem pensamentos e acções em campos que não são estritamente musicais. Eyerman e Jamison (1992), por sua vez, desenvolvem a ideia de que existe uma consciência social e política inerente à produção musical, que remete aos cantores políticos um papel central nas práticas cognitivas dos movimentos sociais com quem estão relacionados, o que vai de encontro às ideias de que os objectivos das formas de protesto social na música são adequados à percepção da audiência de um significado político “apropriado” (Peddie, 2006). Para estes autores, a “consciencialização social” é imbuída pelo envolvimento dos cantores em processos de mobilização social que são construídos com base na sua inter-relação e na partilha de valores, servindo-se de propostas de experimentação e inovação nas suas práticas.

Segundo Serge Denisoff (1966, 1971, 1972), associada a esta ideia podem estar algumas interpretações neo-marxistas, sendo que o autor identifica na construção de materiais musicais das canções de protesto a importância da sobreposição das letras, no sentido em que são estas que dão forma à consciência política que é conseguida em relações com a audiência, a quem são transmitidas ideias através de efeitos propagandísticos inseridos na retórica da mensagem. Rodnitsky (2006) reforça esta

afirmação, apontando como exemplo o importante papel da evolução da *folk music* no contexto anglo-americano e da conformidade genérica desta enquanto “canção de protesto”. Durante a década de 60, vários movimentos sociais convergiram com o desenvolvimento do *folk* americano, destacando-se a importante influência do papel da canção na moldagem estética das fronteiras da música popular. A seguinte citação de Rodnitsky descreve essa relação:

“Folk music led the way towards relevant 1960s music and continues to play that role today. Protest songs were always a part of American folk music and showcasing them within the folk spectrum gave them a wholesome image. In this all-American guise, folk singers invaded the musical vacuum on college campuses during the late 1950s. While jazz had become increasingly complex and abstract, rock ‘n’ roll had become more nonsensical and meaningless. For example, rock hits such as ‘Shboom’ and rock lyrics such as ‘splish splash, I was taking a bath’ were senseless. In contrast, folk songs were usually filled with meaning and integrity, and protest songs are still often hidden in contemporary folk and topical music. However, after 1975 there were few well-defined, mass social movements to tie them to.” (Rodnitsky, 2006:18).

No entanto, Frith (1983) levanta igualmente questões pertinentes para a compreensão da canção de protesto neste contexto. O autor revela que os usos políticos da canção de protesto, enquanto forma de atracção do público para organizações de agenda política, foram feitos no sentido de ser desenvolvido o que ele designa de “consciência de classe” (*class consciousness*). Frith destaca o contexto urbano de produção das canções e a postura dos músicos que se tornam politizados a partir da apropriação de elementos musicais de matriz rural nas canções, afirmando assim que a característica de “autenticidade” atribuída às canções de protesto é julgada pela audiência através dos seus efeitos ao invés da sua fonte: “Even Woodie Guthrie, the model performer in social terms for 1960’s folk-rock, made his music for an urban, educated, politicized audience rather than for the rural workers about whom he sang” (Frith, 1983:28).

Neste sentido, os aproveitamentos políticos do revivalismo do ‘folk’ e o julgamento da “autenticidade” e “legitimidade” do uso desta pelos cantores de protesto (Redhead e Street, 1989) explica-se como estratégia de criação de uma forma de expressão que poderia responder às preocupações políticas dos jovens urbanos, surgindo em oposição às convenções da comercialização de música massificada por ele identificável nas práticas musicais do ‘pop’ (Frith, 1983:30). Esta relação pode ser

igualmente observada em paralelo com o que sucedeu em vários países, nos quais, segundo Tumas-Serna (1992), as expressões musicais de alguns movimentos como a *nueva canción*, por muito díspares e diversificados tanto na localização geográfica dos intérpretes (o autor considera o movimento presente em quase todos os países da América Latina e também EUA e alguns países da Europa), como nas diversidades estilísticas dos mesmos (em que o autor considera a existência de influências de sonoridades rurais, urbanas ou a combinação de ambas), foram veiculados através de canais de distribuição e divulgação mediática de produtos culturais, com objectivos de corresponder a exigências de exploração de novas estéticas na música então popularizada.

Neste prisma, esta dissertação enquadra-se nas ideias já postuladas por vários autores como Simon Frith, Richard Middleton, Keith Negus e Peter Manuel, entre outros, que propuseram modelos de orientação que envolvem o estudo das práticas da *popular music* a partir de perspectivas que as demonstram como indissociáveis dos processos de mediatização das mesmas. O estudo dos efeitos ideológicos do impacto da produção e os significados inerentes à difusão em massa de produtos culturais têm sido centrais em abordagens construídas no âmbito dos Estudos Culturais, da Sociologia, da Antropologia e da Etnomusicologia.

Torna-se, desta forma, importante analisar a produção fonográfica dos cantores de protesto em Portugal, segundo a perspectiva de que as práticas associadas a um determinado número de intérpretes foram também alvo de processos de mediatização integrados em sistemas industriais de produção de objectos culturais, neste caso a indústria fonográfica. Segundo Leonor Losa, as noções actuais definem a Indústria Fonográfica como um “sistema de produção industrial com intuito comercial que comporta o fabrico, a edição e a distribuição de suportes de música gravada, sujeita a leis de mercado transversais a qualquer indústria” (2010b:632). Para a autora, a indústria fonográfica pode ser entendida segundo a perspectiva de Adorno (1993), que a definiu enquanto parte integrante dos sistemas de produção da “indústria cultural”. Adorno sugere que os sistemas envolvidos nesta indústria são determinantes na construção dos produtos culturais e na configuração de processos de consumo, “o processo através do qual instituições económicas empregam modos de produção e organização de corporações industriais com vista a produzir e disseminar símbolos na

forma de bens e serviços culturais, geralmente, mas não exclusivamente, como mercadorias” (*idem*). Segundo esta perspectiva, a máquina da indústria cultural favorece a eficácia dos produtos criados enquanto parte integrante de um sistema de corporações industriais, argumentando o autor que este sistema promove a perda de arbítrio das classes mais baixas nos processos de produção, pondo em evidência a hegemonia de classes dominantes no controlo de concepção deste sistema. Ainda para Losa, a indústria fonográfica pode compreender dinâmicas socioculturais que englobam todo um conjunto de agentes da indústria cultural, que se reflectem no repertório gravado e comercializado. Assim, para além das editoras discográficas, a indústria pode envolver estruturas diversas, das quais se destacam neste trabalho, os meios de comunicação como rádios, televisão, jornalismo, e ainda organizações de produção de espectáculos e agenciamento de músicos.

Outras abordagens, influenciadas sobretudo por António Gramsci, podem ser encontradas em diversos autores, tais como Stuart Hall (1981) e Simon Frith (1987). Estes reformularam a ideia de que as indústrias culturais conceptualizam a cultura popular como forma de alienação das classes mais baixas. Partindo dos conceitos de “hegemonia” e “alienação”, estes autores propõem que se tenha em conta o carácter dinâmico e criativo da cultura popular, isto é, esta deve ser compreendida através de uma ênfase criada na relação dinâmica entre produtor e consumidor. Assim, é considerado que a cultura popular pode ser apropriada e transformada de acordo com as necessidades específicas do público, surgindo como espaço de confronto entre classes dominantes e dominadas, pressupondo a existência de uma *negociação* entre momentos de resistência e incorporação. Stuart Hall (1981) reforça a ideia de que existe uma relação dialéctica contínua e presente na constante configuração e reconfiguração da cultura popular. Segundo este autor, a cultura popular emerge num *terreno de negociações* e na construção de um *campo de batalha* entre mediações e articulações dos vários agentes envolvidos na produção, comercialização e recepção dos produtos culturais. Ao mesmo tempo, este autor sugere que o *terreno* em que estas formas de expressão cultural emergem está em constante mudança e rearticulação. Hall advoga que a cultura popular não se define exclusivamente a partir de processos dicotómicos entre tradições de resistência ou imposição do domínio cultural, sendo antes fruto das transformações que decorrem nos *terrenos de*

negociação. Segundo esta perspectiva, os usos que as pessoas fazem no consumo dos produtos culturais podem por sua vez ser incorporados pela indústria, sugerindo assim uma relação imprevisível entre consumidores e objectos produzidos, tal como é observado por Peter Manuel: “(...) the uses, effects, and interpretations of the text are the ongoing product of people’s attempt to represent their own experiences, and to speak in their own voices instead of hegemonic codes.” (Manuel, 1993:8). Para este autor, a relação da *música popular* com a subsequente mercantilização torna-se indissociável, no sentido em que a música é produzida e compreendida através da associação com os meios de comunicação de massas (*idem*). Estas ideias são pertinentes para a compreensão do fenómeno da relação entre a forma de expressão da canção de protesto e a sua mediatização, neste trabalho focada no campo da indústria fonográfica.

No que se refere às expressões musicais, as ideias de negociação entre a criatividade musical e a indústria fonográfica têm vindo a ser desenvolvidas essencialmente no campo dos estudos da *popular music* e da Etnomusicologia. Trabalhos como os de Chapple e Garofalo (1978), Simon Frith (1988), Richard Middleton (1990), Peter Manuel (1993), Keith Negus (1996), entre outros, têm proposto abordagens que adoptam estas ideias de articulação e de “terrenos contestados” para a compreensão da história das práticas da *popular music* em associação com a indústria.

Chapple e Garofalo (1978), por exemplo, apontam que a criatividade dos músicos tem vindo a ser explorada pelas grandes empresas discográficas e que tal poderia ser observável em determinadas expressões musicais cujos possíveis efeitos de contestação eram cooptados e contidos pela indústria enquanto forma de entretenimento. Por sua vez, Simon Frith aponta que a existência de uma dimensão industrial na produção musical está inscrita nos próprios processos de criação musical:

“Twentieth-century popular music means the twentieth century popular record; not the record of something (a song? A singer? A performance?) which exists independently of the music industry, but a form of communication which determines what songs, singers and performers are and can be.” (Frith, 1988:12)

No entanto, este processo dificilmente é transversal a diferentes zonas geográficas e a diferentes momentos históricos, adquirindo diversas formas que são

específicas das sociedades em que são observadas e, como tal, devem necessariamente ser analisadas tendo em conta esses contextos e a sua localização histórica (Middleton, 1990).

Em Portugal, o termo *música popular* tem vindo a ser reconfigurado por várias vezes desde meados do séc. XIX. Na EMPXX, a entrada referente a esta designação, assinada por Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Rui Cidra, aponta precisamente para os diversos significados e construções discursivas com que o termo foi e tem vindo a ser aplicado. As variações do termo *música popular* no contexto histórico e cultural português, principalmente ao longo do séc. XX, redefiniram e conotaram “(...) práticas expressivas diversas como a música de matriz rural, a canção urbana (...) e a canção de intervenção, e.o.” (Castelo-Branco & Cidra, 2010:875). Embora nesta acepção o termo seja diferente da conotação do termo *popular music* na língua inglesa, também em Portugal o termo viria a associar-se “(...) a processos de produção massificada e de transformação da música numa mercadoria, produzida e comercializada pelas indústrias culturais, concretamente pela indústria da música” (*idem*). Será também através da exploração das diversas formas como estas noções foram empregues e na ideia de que estas expressões carregam em si um conjunto de significados agenciados e heterogéneos que a sua compreensão ao longo desta dissertação será feita. Desta forma, a generalização e fluidez do uso do termo “música popular” durante as décadas de 60 e 70 em Portugal, adquirem particular importância no que a esta investigação diz respeito. A maior parte dos músicos que aqui são referidos foram associados a este e outros termos derivados: “nova música popular portuguesa”, “renovação da música popular portuguesa”, “nova música portuguesa”, expressões que então foram desenvolvidas, articuladas e aplicadas em diferentes discursos de vários agentes que estão relacionados com a produção e recepção dos produtos musicais – músicos, intérpretes, críticos, editores, audiência.

Porém, para esta investigação procura-se compreender igualmente as diferentes perspectivas existentes na relação entre a criatividade musical de alguns músicos e a produção fonográfica, tornando-se essencial ter em conta a proposta sugerida por Keith Negus (1996). Este autor refere que duvida que os sistemas de produção industrial das editoras discográficas são o reflexo, ou pressupõe, uma “história total” da *popular music*. Neste sentido, Negus considera que existem

expressões musicais que estão activas independentemente de processos industriais, inerentes a visões corporativistas de mercantilização dos produtos culturais. O autor observa, assim, a existência de tipos de música e perspectivas editoriais que actuam independentemente das indústrias que controlam a produção fonográfica, sugerindo a possibilidade de existirem pessoas a fazer música com um distanciamento crítico dos processos de comercialização veiculados. Este ponto levanta igualmente questões que importam ser evidenciadas, no sentido em que existe uma dicotomia entre noções de música popular comercial produzida “para o povo” e de uma *autêntica folk* criada pelo povo (Middleton, 1990), sendo que as práticas da “canção de protesto” se podem situar na fronteira entre estas duas noções. Interessa assim nesta dissertação explorar também as propostas introduzidas por Barbara Lebrun em “Protest music in France” (2009) de que existem contradições quando os músicos cruzam a criação musical engajada no “protesto social” com expectativas comerciais, ao mesmo tempo que a construção de designações e formação de opiniões sobre o papel da canção de protesto, surgem como contestação à comercialização de música “convencional” enquanto terreno fértil de criação (Frith, 1983). Esta ideia pode ser compreendida não apenas em associação a processos de criação musical, mas igualmente às formas como alguns músicos interpretaram a concepção dos produtos fonográficos. Assim, os significados atribuídos à produção fonográfica podem ser aferidos por Keith Negus em “Bob Dylan’s Phonographic Imagination” (2010). No sentido de analisar os processos inerentes à concepção de produtos fonográficos, Negus adopta a proposta de Evan Eisenberg (1988), segundo o qual existem características inerentes ao fonograma, que distinguem o produto fonográfico das relações criadas num evento “ao vivo”, o que vai de encontro à proposta de Pekka Gronow (1963) de analisar as formas de produção de fonogramas enquanto fontes de informação para o estudo da formação, evolução e difusão de vários estilos musicais.

No entanto, nesta dissertação, o fonograma é analisado não apenas sobre a perspectiva de um produto comercial de distribuição massiva, mas enquanto associado a um conjunto de significados nos quais podem ser inscritos diferentes formas de representação da música. Para McGuire (2005), o produto fonográfico pode surgir como um meio de representação visual, através do qual é transmitida uma mensagem linguística cuja produção de “conhecimento” é codificada em signos e símbolos que

são largamente culturais (Hall, 1997). Daí, aborda-se a concepção de produtos fonográficos não apenas numa perspectiva de conteúdo musical, mas igualmente como produtora de significados que entram nas ideias de negociação entre músicos, editoras e audiência. Um exemplo de uma destas susceptibilidades pode ser observável em relação aos aspectos gráficos das capas dos discos ou na leitura dos textos inseridos nos mesmos.

Por fim, falar do estudo de um passado musical que é necessariamente informado no presente, foi também objecto de reflexão para autores como Philip Bohlman (1997) e Caroline Bithell (2006). Para estes autores, as referências em relação a um “passado musical” têm de ter em conta o carácter dinâmico dos discursos construídos no presente, tornando-se necessária a confrontação dessas percepções com interpretações contextuais desse passado.

CAPÍTULO I: A EMERGÊNCIA DA CANÇÃO DE PROTESTO EM PORTUGAL NA PRIMEIRA METADE DO SÉC. XX

Neste capítulo sintetizam-se os contextos históricos em que ocorrem mudanças fundamentais nas políticas sociais e culturais em Portugal. Exploram-se estas mudanças enquanto construtoras do terreno fértil para a emergência de movimentos sociais e políticos em determinados sectores da sociedade portuguesa. Em particular, descrevem-se os processos que levaram ao aparecimento dos cantores de protesto neste contexto e que criaram repertório associado a ideias de protesto, resistência e contestação. Assim, neste capítulo adopta-se a proposta de Maria São José Côrte-Real em procurar algumas definições do estudo da canção de protesto em Portugal a partir da síntese de “situações de relevância social, fortemente interligadas com as práticas musicais” (Côrte-Real, 1996:141).

1.1 – Síntese dos primeiros anos da ditadura e o desenvolvimento dos movimentos de oposição.

A 28 de Maio de 1926 ocorre um golpe militar em Portugal que pôs fim ao período político que marcou os primeiros anos da implantação da República em 1910. Após várias conturbações sociais e políticas, rapidamente os novos governantes se esforçaram por pôr em prática medidas que garantissem a estabilidade do país. Essas medidas incluíram decisões políticas como a dissolução do Parlamento, a proibição dos partidos e a suspensão das liberdades políticas e sociais. Este período, caracterizado por uma ditadura militar e auto denominado pelos governantes de Ditadura Nacional, progressivamente desenvolvido em consonância com os regimes ditatoriais de vários países da Europa, como refere Fernando Rosas quando afirma a existência de um “...casamento dos valores nacionalistas de matriz integralista católica conservadora com as influências radicais e fascizantes recebidas da guerra civil de Espanha e do triunfal ascenso dos fascismos e do hitlerismo na Europa” (Rosas, 2001:1033). A aprovação da Constituição de 1933 implementa o regime como Estado Novo. É nesta Constituição que é lançada a lei da censura, cuja função é “impedir a perversão da opinião pública na sua função de força social e deverá ser exercida por forma a defendê-la de todos os factores que a desorientem contra a verdade, a justiça, a

moral, a boa administração e o bem comum, e a evitar que sejam atacados os princípios fundamentais da organização da sociedade” (Andrade, 1998). Neste período, é fundada a Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE)³ e são desenvolvidas várias estratégias nacionalistas ao nível das políticas sociais e culturais, que afectaram profundamente as formas de expressão cultural e, em particular, a música. A estratégia ideológica conhecida como “política do espírito”, idealizada em grande parte por António Ferro, procurou estabelecer uma definição da política cultural do Estado. Para tal, a criação do Secretariado de Propaganda Nacional⁴ (SPN) serviu para a distinção conceptual e programática das expressões culturais, dividindo-as entre “alta cultura” e “cultura popular e espectáculos” (Nery, 2010:1019). A primeira, destinada a um grupo minoritário, era responsável pela representação da cultura oficial do Estado, estando a segunda essencialmente ligada à promoção de iniciativas de entretenimento e doutrinação politico-ideológica, tendo como alvo a restante generalidade da população. É no âmbito do SPN que são produzidas várias iniciativas de representação monumental do regime, como por exemplo a Exposição do Mundo Português em 1940 (2010:1020).

Já João Soeiro de Carvalho refere que foi no âmbito da “cultura popular e espectáculos”, que a utilização da música enquanto símbolo do nacionalismo português atingiu o seu auge em finais dos anos 30, principalmente verificada na construção de uma “linguagem folclórica nacional” que é transmitida através de iniciativas como “O Galo de Prata” ou a “Aldeia Mais Portuguesa de Portugal” (Carvalho, 1996:8). O desenvolvimento de um grande número de ranchos folclóricos por todo o país acompanhou a criação da Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho⁵ (FNAT) em 1935, instituição que permitiu o enquadramento destas e de

³ Mais tarde viria a designar-se PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado (Madeira, 2008)

⁴ Em 1944 viria denominar-se SNI – Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, ao abrigo do qual passa a estar a organização dos Serviços de Censura.

⁵ Mais tarde, viria a designar-se INATEL – Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres. A sua função neste período pode ser sintetizada na seguinte citação: “A FNAT produzia ainda uma multiplicidade de iniciativas de mobilização cultural e artística colectiva com forte pendor de catequização ideológica mais ou menos explícita, conforme os casos, com destaque, no domínio musical para os chamados *Serões para Trabalhadores*, espectáculos mistos de música popular urbana («variedades») e rural («folclore»), combinada com algum repertório sinfónico de carácter mais acessível, por vezes confinado à própria Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (mais tarde denominada Orquestra Sinfónica da RDP), realizados em grandes espaços formais ou informais em localidades de todo o país, muitos deles objecto de transmissão radiofónica em directo.” (Nery, 2010:1020)

outras práticas amadoras de música no sistema corporativo e ideológico do Estado. Em 1934, a criação da estação oficial de rádio, a Emissora Nacional de Radiofusão (EN), serviu igualmente como instrumento essencial para a difusão da programação musical e de propaganda ideologicamente controlada pelo regime.

Porém, a instrumentalização corporativa e ideológica do Estado Novo ao nível cultural não conseguia suprimir as políticas sociais repressivas, principalmente verificadas nas restrições às liberdades políticas e individuais e na perseguição política a membros opostos ao regime. As sucessivas greves de trabalhadores contra a quebra dos salários, as más condições de vida e a pobreza económica inerente a grande parte da população, punham em evidência o aparecimento de claros sinais de insurreição e descontentamento perante as políticas sociais do regime. O despoletar da II Guerra Mundial em 1939, fez com que um restrito grupo de intelectuais, estudantes e activistas políticos e sindicais, acompanhassem atentamente as mudanças políticas na Europa. Nesse sentido, vários grupos e correntes de oposição ao Estado Novo aproveitaram a onda de combate político ao nazi-fascismo que alastrava um pouco por todo o continente, procurando dar corpo à ideia de criar uma organização que dirigisse a oposição antifascista em Portugal. Segundo João Madeira (2008), em Novembro de 1943, o Partido Comunista Português (PCP) organiza o seu I Congresso ilegal (III da sua história), que viria a ficar marcado pela aprovação de nove pontos que apelavam à unidade nacional contra o fascismo. Esta tomada de posição do PCP surge assim em coerência com o movimento comunista internacional que invocava em 1942 a união de diferentes sectores de correntes políticas e personalidades antifascistas na luta contra o nazismo e o fascismo. Este passo foi marcante para a criação do Movimento de Unidade Nacional Anti-Fascista (MUNAF) em Janeiro de 1944, organização que reúne vários quadrantes de sectores políticos e culturais com o intuito de se impor como força política de oposição ao Estado Novo. O MUNAF tem assim como objectivos programáticos derrubar o Governo, extinguir os corpos repressivos do regime, libertar presos políticos e garantir a melhoria das condições de vida da população. Porém, a conjugação de forças de diversos quadrantes políticos e militares que fazem parte do Conselho Nacional do MUNAF, sob a presidência pouco consensual de Norton de Matos, acaba por se traduzir no fracasso das tentativas de derrube do governo pela via militar.

Entretanto, começam a surgir nesse período vários movimentos de trabalhadores organizados, em particular no Alentejo, onde aparecem vários movimentos de assalariados agrícolas que adoptam as praças de jornas como cenários de luta contra os contratos e as condições de trabalho oferecidas. Com o fim da II Guerra Mundial em 1945, irrompem manifestações espontâneas um pouco por todo o país que celebram a vitória dos Aliados contra o nazi-fascismo. Como refere João Madeira: “Discursa-se de improviso, dão-se vivas à liberdade e à democracia. É iniludível o carácter de oposição declarada ao regime que assumem” (Madeira, 2008:10). Este será o motivo para a consciencialização política de vários sectores da população, principalmente intelectuais e militares não comunistas da oposição que, imbuídos pelos movimentos que sugerem a via da democracia no panorama internacional, exigem a realização de eleições.

Durante o cenário pós-guerra, o governo anuncia algumas reformas, como o decreto de uma amnistia parcial para os crimes políticos e a promulgação da lei de revisão da Constituição de 1933 que, no fundo, não passa de uma medida de reestruturação e renomeação de alguns organismos criados nessa Constituição. Apesar do agravamento da repressão partidária por parte do Estado Novo, verificada especialmente nas perseguições e prisões a membros e funcionários clandestinos do PCP - das quais resultaria por exemplo o assassinato de Alfredo Diniz (conhecido como Alex) que desempenhara um papel de destaque nas greves dos anos anteriores – o Governo admite um cenário de realização de eleições. Neste sentido, em 8 de Outubro de 1945 é fundado o Movimento de Unidade Democrática (MUD) que engloba uma grande parte da oposição e que reúne nos seus quadros vários dissidentes do regime, entre monárquicos, católicos, intelectuais, membros de diversos partidos e sindicatos. Multiplicam-se as sessões de esclarecimento e campanhas de subscrição ao movimento, no entanto, a entrega das listas ao Governo contendo dezenas de milhares de assinaturas irá provocar uma intensa polémica no interior do MUD, tendo como consequência a remodelação da comissão central, para a qual entram vários militantes comunistas e socialistas: “Ao MUD, o PCP reservava a importante função de ser o instrumento legal para o restabelecimento das liberdades democráticas e para a intervenção eleitoral; mas no seu entendimento, não lhes deveriam caber quaisquer funções de preparação de um ulterior governo de transição” (Madeira, 2008:13). Posta

de parte a hipótese de concorrer a eleições, o MUD sofre novo revés quando em finais de 1946 os ingleses e norte-americanos declaram o reconhecimento do papel de Portugal na II Guerra Mundial e apoiam o pedido do governo para a entrada na Organização das Nações Unidas.

Nesse período, segundo Madeira é reforçado o controlo do PCP no seio do MUD com a criação do MUD Juvenil (MUD-J), organização composta na sua maioria por jovens militantes comunistas e que viria a ter um papel de destaque no meio académico, com a organização de uma direcção nacional universitária que reclamavam, entre outras reivindicações, eleições livres para as associações académicas, representações nos senados das universidades, redução do preço das propinas, entre outras medidas (Madeira, 2008:21). Será por esta organização que vão passar várias personalidades que mais tarde se destacariam na organização dos movimentos de libertação e independência das colónias, tais como Agostinho Neto, Lúcio Lara, Alda do Espíritos Santo, entre outros.

Entretanto, foi já no contexto da ilegalidade do MUD em 1948 que se organiza a campanha de Norton de Matos às eleições presidenciais de 1949. Este seria porventura um dos últimos movimentos da unidade antifascista que havia marcado toda a década de 1940 e que só viria a encontrar novo fulgor com a candidatura de Humberto Delgado em 1958. Marcados pela repressão movida pelo regime, tanto o MUD como o MUD-J sofreriam com as constantes prisões e perseguições a membros e activistas, o que viria a ter como consequência a perda de vitalidade destas organizações durante parte da década seguinte e nas vésperas das crises académicas que viriam a marcar a década de 60.

1.2 - Fernando Lopes-Graça: as canções “heróicas” e “regionais”

Em 1945, dentro deste contexto político e social, e durante umas férias em Coimbra com outros intelectuais antifascistas, o compositor Fernando Lopes-Graça (1906-1994) lança a ideia de criação de um cancioneiro operário ou revolucionário (Carvalho, 2010:710). Nos anos anteriores, Lopes-Graça tinha-se já destacado pela sua militância política e na aproximação a ideologias comunistas e anarco-sindicalistas, sendo considerado influente membro de oposição ao regime e tendo já sido preso em

algumas ocasiões⁶ por motivos políticos. Segundo Mário Vieira de Carvalho, as prisões terão motivado a partida de Lopes-Graça para Paris, por um período de dois anos, onde ampliou os seus estudos e compôs as primeiras harmonizações de canções populares portuguesas. Por essa altura, Lopes-Graça havia já rompido com a ideologia e programação de “folclorização” e “nacionalismo” levada a cabo pelo Estado Novo, e “colocando-se numa posição universalista ou internacionalista, tornara-se um crítico implacável das correntes nacionalistas, quer na arte, quer na política...” (Carvalho, 2010:710). Após o regresso a Portugal, desempenha actividades de crítico musical em periódicos conotados com a oposição, nomeadamente na revista *Seara Nova* e no jornal *Diabo*. Igualmente relevante neste sentido foi a recusa ao convite de dirigir a Secção de Música da Emissora Nacional, por não aceitar “a assinatura de uma declaração de «repúdio activo do comunismo e de todas as ideias subversivas», que fora introduzida em 1934 como condição da nomeação para a função pública” (2010:710). Em 1941, inicia uma colaboração com a Academia de Amadores da Música (AAM) que se iria manter durante vários anos. Já em 1945, prevendo o fim da II Guerra Mundial, expõe as suas motivações perante a situação política internacional numa carta dirigida ao poeta e crítico musical João José Cochofel, na qual escreve:

*“Isto é que vai uma Primavera, hein! Mussolini executado como qualquer reles bandoleiro, Hitler e a sua camarilha liquidada, Berlim nas mãos dos russos, o fim da guerra à vista, as esquerdas triunfantes em França – não se pode exigir muito mais dos deuses e parece-me que eles não vão deixar de gozar um Verão tranquilo, sem os sobressaltos, as interrogações com que nos envenenaram a vida há perto de seis anos. Há certamente muita coisa ainda na sombra – mas isto é já o começo do Grande Dia, por que todos suspiramos há tanto tempo.”*⁷

Após o fim da II Guerra Mundial, Lopes-Graça participa activamente na criação do MUD, do qual é um dos signatários e proponente, tendo sido eleito dirigente da Comissão Distrital de Lisboa juntamente com muitos outros intelectuais ligados às correntes neo-realistas da literatura, teatro e cinema. Em Setembro de 1945, Lopes-Graça compõe então a música do volume “Marchas, danças e canções: Próprias para grupos vocais ou instrumentos populares”, que seria publicado em livro em Agosto de

⁶ 1931: acusado de pertencer à Organização Comunista de Tomar; 1936: acusado de participar em movimentos de constituição de uma «frente popular» de cariz antifascista

⁷ Excerto da carta de Lopes-Graça reproduzida no artigo “O Cancioneiro Censurado” de Ana Rajado, 2008:113

1946, pela revista *Seara Nova*. Estas canções, que viriam a ficar conhecidas como “Heróicas”, reúnem poemas de vários escritores inseridos na corrente neo-realista da época: João José Cochofel (*Ronda; Romaria*), José Ferreira Monte (*Clamor; Canção da Ceifa*), Edmundo Bettencourt (*Canção Alegre; Canção*), José Gomes Ferreira (*Jornada; As Papoilas*), Armindo Rodrigues (*Trovas da Prisão; Hino ao Homem*), Carlos de Oliveira (*Os Burlescos e os Borlados; Mãe Pobre*), Mário Dionísio (*Canto de Esperança; Gafanhoto, caracol – roda infantil*), Arquimedes da Silva Santos (*Canção do Camponês; Baile Ribatejano*) e Joaquim Namorado (*Combate; Canção de Maio*).

No prefácio, assinado por Lopes-Graça, é explicado o objectivo deste volume que, segundo o autor, deve ser utilizado “por aqueles a quem se dirige” no sentido de estimular à acção através da união da poesia e do canto (Lopes-Graça, 1946:5). Igualmente aqui, o compositor descreve o contexto histórico da sua realização no âmbito do desenvolvimento de uma consciência social através da expressão musical e que se vinha desenvolvendo um pouco por toda a Europa:

“Verifica-se, enfim, nos nossos tão dramáticos tempos, em que, por toda a parte, nessas ora tonificantes, ora trágicas, ora épicas Canções de Protesto, Canções dos Homens Livres, Canções de Partidários, Canções de Resistência, poesia e música reunidas são para os homens uma forma de realização, projecção ou sublimação das suas lutas, dos seus sentimentos, dos seus anseios” (Lopes-Graça, 1946:5/6).

Esta é a fórmula que para Côrte-Real (1996) constitui a base das características estilísticas da canção de protesto em Portugal. Por outro lado, os contornos que rodearam a publicação deste repertório revelam igualmente as percepções que foram feitas em volta do mesmo. Entre o mês de Agosto e Novembro de 1946, o repertório do cancioneiro é apresentado ao público em diversos eventos organizados por associações socioculturais, no contexto de iniciativas políticas e culturais de oposição e resistência ao regime. A tarefa de apresentação pública está incumbida ao Coro do Grupo Dramático Lisbonense, criado em 1945, e que era composto, em parte, por jovens activistas do MUD (Carvalho, 2010:711). Em Novembro de 1946, após inquirição da PIDE ao director de Serviços de Censura sobre a autorização da obra, a publicação é censurada pelo SNI por não ter sido alvo de exame prévio, tendo sido apreendidos 978 exemplares (Rajado, 2008:114). Segundo Ana Rajado, perante esta situação, o gerente da Empresa de Publicidade *Seara Nova*, Câmara Reys, escreve ao director dos Serviços

da Censura uma carta na qual indica que o livro não continha matéria de cariz político-social nem de carácter considerado subversivo da situação política. É também referido na mesma carta que as canções “Jornada” e “Mãe Pobre” tinham já sido alvo da censura durante a sua publicação num número da revista *Seara Nova*⁸, tendo então sido removido o conteúdo de parte das letras⁹ destes poemas, razão que tinha levado Lopes-Graça a ser interrogado pela PIDE a propósito das suas intenções, sem lhe ter sido posta objecção à continuação de apresentação da obra. Reis conclui:

*“De tudo isto se deduz que não havia propósitos menos confessáveis na publicação dessa obra, e que a sua edição foi feita na melhor boa-fé e partindo das garantias de certo modo já dadas pela Censura e Polícia, pelo que não posso deixar de considerar a sua apreensão como um acto de violência e de arbitrariedade, aguardando dessas entidades o reconsiderarem sobre ele”*¹⁰.

A resposta por parte dos Serviços da Censura foi de que as letras incitavam à revolta das classes trabalhadoras, a quem eram oferecidas a “promessa de uma felicidade vinda do estrangeiro” (Rajado, 2008:115). A circulação desta publicação viria assim a ser interrompida e a apresentação pública do repertório em eventos formais foi proibida pela Inspeção-Geral dos Espectáculos, relegando o cancionero para a clandestinidade. Este facto terá obrigado Lopes-Graça a reformular a missão do Coro, que entretanto reapareceu com a designação de Coro da AAM (Carvalho, 2010:711). No entanto, Lopes-Graça haveria de voltar a escrever canções que vieram a integrar o repertório das designadas *Heróicas* e que fizeram parte de um segundo volume, editado por ocasião do cinquentenário da implantação da República em 1960, sob o título de “Canções Heróicas, dramáticas, bucólicas e outras: escritas em estilo singelo para recreação da gente nova portuguesa”. Desta colecção, Eduardo Raposo (2005)

⁸ Seara Nova, nº949, 20 de Outubro de 1945

⁹ No caderno que acompanha o fonograma duplo “Uma Certa Maneira de Cantar” – LP AV 001 e LP AV 002 - editado pelo jornal Avante no âmbito do IX Congresso do PCP, realizado no Barreiro entre os dias 31 Maio e 3 de Junho de 1979, é referido pelo próprio Lopes-Graça em declarações a Ruben de Carvalho que o censor responsável pelo corte da letra de “Mãe Pobre” na segunda quadra: “O vento da nossa fúria / queime as searas roubadas / e na noite dos ladrões / haja frio, morte e espadas” ignorou a publicação da mesma junto da partitura que acompanhava a letra: “Que, assim «disfarçada» entre semínimas e colcheias, rompeu as barreiras do lápis azul e prosseguiu o caminho que entretanto iniciara já” (Carvalho, 1979:11)

¹⁰ Excerto de carta de Câmara Reis reproduzida em Rajado, 2008:115

destaca pelo “carácter interventivo” alguns poemas, tais como *Acordai* de José Gomes Ferreira, *Livre* de Carlos Oliveira, *Canto de Paz* de João José Cochofel, entre outros.

A importância deste repertório reflecte-se na apropriação de canções por parte de organizações políticas, como sucedeu, por exemplo, com a escolha da canção *Jornada* como hino oficial do MUD. Segundo Lopes-Graça¹¹, apesar da sua proibição, algumas destas canções tornaram-se bastante populares e foram ouvidas e cantadas por presos políticos, no exílio, e em diversos convívios à margem da vigilância policial.

Face à repressão a que o Coro da AAM havia sido sujeito, Lopes-Graça acabou por criar novo repertório que, segundo ele¹², deveria reflectir “uma realidade colectiva” e reconhecida pelo povo, o que significava necessariamente ter de ser feito através do uso das recolhas da canção tradicional portuguesa “transformada e aprofundada na sua significação e na sua essência estética e social”, com uma função ao mesmo tempo pedagógica. Estas canções deviam reflectir a genuinidade da raiz oral e tradicional da música portuguesa. Desta forma, foram compostas as versões corais das “Canções Regionais Portuguesas” harmonizadas por Lopes-Graça, e que constituíram a base do repertório do Coro da AAM até ao 25 de Abril de 1974. Embora substituindo o repertório das “Heróicas” nas apresentações públicas do coro, o intuito destas canções era demonstrado sobretudo como “solidário” das outras canções proibidas destacando-se, em grande parte, pelo distanciamento do carácter “folclórico” com que eram construídas as expressões da música tradicional portuguesa nos trâmites da política cultural do Estado Novo.

Devido à proibição de divulgação pública, a gravação e comercialização das “Canções Heróicas” e de parte das “Canções Regionais” apenas veio a acontecer já depois do 25 de Abril de 1974, pela etiqueta “A Voz do Dono”¹³. Estas gravações são realizadas num contexto marcadamente revolucionário e em que as “Heróicas”, entretanto “legalizadas” pelo fim da ditadura, passaram de novo a constar do

¹¹ Notas do texto inscrito no LP 8E 061 40328: “Canções Heróicas, Canções Regionais Portuguesas” (1974), etiqueta “A Voz do Dono”, Valentim de Carvalho.

¹² *idem*

¹³ A edição das “Canções Heróicas” e das “Canções Regionais” foi feita em dois volumes – LP 8E 061 40328 e LP 8E 065 40429 – editados em 1974 e 1976, respectivamente. Nos dois fonogramas incluem-se as “Canções Heróicas” na face um e as “Canções Regionais” na face dois, sendo que no primeiro LP as “Heróicas” são acompanhadas ao piano por Olga Prats e no segundo por Fernando Gomes. Ficha técnica dos dois fonogramas: produção - Simões da Hora; Som - Hugo Ribeiro; Arranjo Gráfico - Hélder Pereira; Direcção artística - F. Lopes-Graça

repertório do Coro da AAM e apresentadas novamente em público em diversos eventos de cariz político que sucederam no período revolucionário (Carvalho, 2010:712). A necessidade de gravação em disco e a inclusão de repertório das canções Heróicas e Regionais nos mesmos pode também ser esclarecida através do texto inserido no segundo volume, assinado por Romeu Pinto da Silva:

“Na presente edição discográfica, em que ambas as facetas do repertório do Coro da Academia de Amadores de Música se encontram contempladas pode constatar-se o importante paralelismo de interesse que aos dois géneros (canções regionais e canções heróicas) este agrupamento e o seu director vêm dispensando, na sua actual programação. É que, após o “25 de Abril”, o Coro da Academia de Amadores da Música passou a poder finalmente livre da censura e das proibições policiais, apresentar-se em público com programas preenchidos com os dois tipos de canções, estando assim a cumprir na sua totalidade o ideal de missão artística e cívica que presidiu à sua criação.”¹⁴

Torna-se assim importante referir o destaque que é dado a este conjunto de canções, que viriam a influenciar músicos ainda durante o período da ditadura. Se, por um lado, as Canções Heróicas vieram a formar o início de um repertório da canção de protesto ou “politicamente empenhada”, de carácter assumidamente dirigido “para a luta do povo português (...) contra o regime despótico, anti-democrático e violentador de corpos e almas” (Lopes-Graça, 1974), por outro, as Canções Regionais que as substituíram, demonstravam claramente as possibilidades de recolha e transformação da música tradicional, a partir de uma perspectiva totalmente diferenciada das ideias de construção de uma identidade nacional “mercantilizada” através da música que ele considerava apanágio do regime.

Para Mário Correia (1984), Côrte-Real (1996, 2010) e Eduardo Raposo (2004), foi a partir deste repertório que a canção de protesto em Portugal se veio a definir em expressões que influenciaram um conjunto de músicos que adoptaram o interesse pela música regional portuguesa, bem como outros compositores e poetas inspirados pelo tema e que desenvolveram um carácter estético e político de resistência e denúncia antifascista. Para José Jorge Letria (1978), foi a importância do contexto em que estas canções surgiram que as tornou fonte de inspiração para a criação de um movimento de resistência cultural que afectou outras formas de expressão como a literatura, as artes plásticas, o teatro e o cinema amador.

¹⁴ Notas do texto inscrito no LP 8E 065 40429 “Canções Heróicas, Canções Regionais Portuguesas, vol. 2” (1976)

A apresentação pública destas canções em contextos performativos marcados pela contestação e oposição ao regime, assim como a sua difusão através da transmissão oral em iguais contextos de resistência, reflectem o seu impacto num determinado sector politizado e intelectual da população. Esta ideia pode ajudar a compreender a sua posterior influência, sobretudo em meios académicos, até porque após a proibição da publicação que originou a inclusão deste repertório no Coro da AAM, a mediatização destas canções apenas viria a ter desenvolvimento já a seguir ao 25 de Abril, com a sua gravação e comercialização.

CAPÍTULO II – A CRIAÇÃO DE REPERTÓRIO DA CANÇÃO DE PROTESTO EM PORTUGAL E NO EXÍLIO NA DÉCADA DE 1960

2.1 – Enquadramento político: as “crises académicas” e a Guerra Colonial

Na viragem da década de 1950 para 1960, o país vive algumas das maiores experiências na luta contra a ditadura. O início da década de 1950 é marcado por uma certa acalmia política, a que se seguiu uma forte repressão a organizações e movimentos de contestação ao regime ditatorial, de que são exemplo as perseguições e prisões de alguns influentes membros do PCP que operavam na clandestinidade. A nível internacional, observou-se o desenvolvimento de movimentos de libertação das colónias, sobretudo a partir do final da II Guerra Mundial. Estes movimentos tiveram um forte apoio dos sectores intelectuais e estudantis dos países colonizadores o que em Portugal levou a que o Estado Novo procurasse solucionar as críticas vindas do estrangeiro às políticas coloniais. Entretanto, já em finais dessa década ocorrem as eleições que iriam ser essenciais no contexto do desenvolvimento dos movimentos populares de contestação ao regime por todo o país. Em 1958, as eleições que opuseram o Almirante Américo Tomás – candidato da União Nacional - e o General Humberto Delgado - pela oposição - provocou uma onda de manifestações verificada nas grandes massas de apoio que se reuniram nos comícios de Humberto Delgado, algumas delas marcadas por uma intensa repressão policial. O resultado das eleições – 25% para Delgado e 75% para Tomás – apesar de repetidamente apontados como desvirtuados, influenciaram vários sectores da população e em particular nos meios estudantis das Universidades de Coimbra, Lisboa e Porto, onde a oposição ao regime havia começado a desenvolver-se com firmeza.

Para Eduardo Raposo, a publicação em 1956 do Decreto-Lei 40 900, pôs em causa a autonomia das estruturas associativas e provocou uma onda de unificação nas universidades que contagiou grande parte da população estudantil. A imposição de representação de delegados nas Assembleias Magnas das Associações Académicas impedia a participação livre de todos os seus associados, transgredindo o que era considerado uma característica essencial das academias, como refere Raposo: “a representatividade e a legitimidade assegurada através do mecanismo de eleição directa dos seus dirigentes a que se juntava a reivindicada tradicional posição de

«neutralidade ideológica» (política e religiosa), para além da sua importância no quotidiano académico devido à sua intensa actividade de carácter sociocultural” (Raposo, 2004:34). No mesmo sentido, para José Mário Branco a onda de contestação ao Decreto-Lei 40 900 “propiciou a unificação das lutas nos três polos universitários então existentes (Coimbra, Lisboa, Porto)” e contagiou igualmente a mobilização de estudantes dos liceus em várias cidades do país (Branco, 2008:149).

Em Coimbra, a crescente participação de estudantes ligados a uma tendência “esquerdista” nas Assembleias Magnas e as constantes vitórias que iam conseguindo contra elementos afectos ao regime que se iam misturando nas reuniões, teve repercussão nas eleições para a Direcção Geral da Associação Académica de Coimbra (AAC) com as vitórias de listas apoiadas em grande parte por elementos ligados a organizações da esquerda política e democratas. Em 1962, o I Encontro Nacional de Estudantes em Coimbra e as comemorações do Dia do Estudante foram os dois momentos marcantes da crise académica desse ano. Segundo Accornero (2009), desde 1956 que as celebrações do Dia do Estudante, para além de aspectos lúdicos, envolviam o debate de questões sociais e problemáticas políticas ligadas a questões universitárias. Desta forma, a realização do Encontro de Estudantes em 1962 foi marcado por um discurso reivindicativo no sentido de apelar à mobilização da massa estudantil para as comemorações, tendo provocado a intervenção da polícia e a proibição dos festejos nos três polos universitários, acabando com uma invasão policial à sede da AAC. Como consequência foi lançado o luto académico, que entre outras medidas, implicava greves às aulas e exames, suspensão das festas académicas, ocupações de salas de aula e edifícios da universidade. O movimento académico estendeu-se às universidades de Lisboa e Porto, assim como abrangeu o envolvimento não apenas de alunos, mas também de professores e dirigentes das três universidades¹⁵ do país. As prisões, julgamentos e cargas policiais caracterizaram fortemente esse período, durante o qual os convívios e plenários de alunos eram realizados quase diariamente. Para Eduardo Raposo, foi durante esta crise que se cimentou o ponto de viragem dos movimentos estudantis, tanto na luta pelos seus direitos como na tomada de posição contra o regime ditatorial e as suas políticas:

¹⁵ Em consequência Marcelo Caetano demite-se nesse ano do cargo de reitor da Universidade de Lisboa

“Fruto de uma conjuntura particular em que a crise funcionou como catalisador positivo de uma convergência de sensibilidades tão diversas como comunistas, católicos, «humanistas laicos» e até a direita académica – que aderindo nas primeiras semanas quando os dirigentes associativos lançaram o luto académico, possibilitou o êxito e a quase unanimidade inicial do movimento” (Raposo, 2004:46).

A agitação estudantil tornou-se assim uma das referências no contexto das lutas políticas e a sua “politização (...) representou um dos sectores mais combativos da resistência nos anos seguintes” (Côrte-Real, 2010:222). Outro acontecimento que veio influenciar decisivamente os desenvolvimentos de uma consciência social em alguns sectores da população e em particular as temáticas e percursos de alguns cantores de protesto foi a Guerra Colonial. Tal como já foi referido, após a II Guerra Mundial vários movimentos de independência das colónias, localizadas sobretudo em África, foram-se desenvolvendo tendo sido apoiados por grande parte do sector intelectual e académico de vários países europeus. Em 1961, a sublevação dos movimentos de independência e resistência em Angola provocou um efeito de catadupa nas outras colónias portuguesas, em particular Guiné-Bissau, Cabo Verde e Moçambique, provocando assim o início da Guerra Colonial que se estendeu por um período de treze anos, apenas terminado com o sucesso da revolução. Como consequência, verificou-se o aumento do apoio de vários sectores da população aos movimentos de contestação à Guerra, exigindo direitos de liberdade e independência dos povos das colónias. Milhares de soldados que cumpriam o serviço militar obrigatório foram reconduzidos para as frentes de guerra, provocando a insatisfação no seio das forças militares e a fuga para o exílio dos que não queriam participar na guerra.

Tanto a crise académica como as consequências da Guerra Colonial são representativas do contexto político e geográfico de desenvolvimento da canção de protesto que se desenvolve através da consciencialização de problemas sociais que afectaram a população e os estudantes. A seguir, são descritas algumas formas de como a canção utilizada como forma de protesto no início dos anos 60 e nos contextos de expressões musicais em Coimbra e no exílio, está profundamente ligada a todo este conjunto de contestações sociais que marcaram a vida política nesse período.

Não se pretende aqui determinar ou identificar traços distintivos de uma prática no sentido de definir a autonomia da mesma como género ou estilo musical, mas sim procurar compreender essas práticas inseridas num contexto social, cultural e político com contornos geográficos identificados. Desta forma, descrevem-se sinteticamente os contextos de criação desse repertório nesses dois terrenos, bem como a interpretação de valores que enformaram as expressões musicais a que ficaram associadas canções e intérpretes.

2.2 – Explorações da “balada” na Canção de Coimbra: a criação do repertório da “canção de protesto”

"Aquele bocadinho que é de Coimbra... Da referência que eram os Bettencourts e os Menanos, Paredes pai [Artur]... aquela gente, né? Coimbra é uma zona onde confluíam a juventude classe média-alta provinciana... Então a balada de Coimbra foi construída sobretudo a partir das influências das Beiras e dos Açores. E é nesse bocadinho em que o Zeca às tantas tem ali o “Grito do Ipiranga”, acaba de se formar, pira-se para a estrada e começa a soltar!”¹⁶

Para vários autores, é a partir da renovação estilística da Canção de Coimbra que surgem intérpretes que fazem a correspondência entre esta forma de expressão e o protesto social. Na acepção da EMPXX, a Canção de Coimbra corresponde a “um conjunto diversificado de géneros e práticas musicais associadas sobretudo às tradições de sociabilidade da Universidade de Coimbra” (Equipa editorial da EMPXX, 2010:215). Durante a década de 50, a Canção de Coimbra encontrava-se numa nova fase de renovação, especialmente no fado, para a qual contribuíram, entre outros, o grupo de António Brojo, em particular, Fernando Machado Soares, António Portugal, Luiz Goes e José Afonso. Estes, inspirados pela onda de renovação iniciada por Edmundo Bettencourt, António Menano e Artur Paredes durante as décadas de 1920 e 1930 e que se caracterizou pela integração de elementos das tradições regionais e estilização das canções populares no fado de Coimbra (Eq. Ed. EMPXX, 2010:218), procuraram romper com o que consideravam ser o “romantismo” e “lirismo”

¹⁶ José Mário Branco, entrevista realizada por Ricardo Andrade e Carlo Coppadoro, 12 de Maio de 2009, Lisboa

associado ao fado de Coimbra. José Afonso descreveria em 1982 que *“O fado de Coimbra era um folclore de elite, apesar de popularizado. Atraía irresistivelmente os «futricas» com quem os estudantes tinham relações simultâneas de carinho e ressentimento.”*¹⁷

O percurso musical de José Afonso tem início pouco depois de ir viver para Coimbra em 1940. Inicia aí as suas primeiras experiências como cantor de fados acompanhado por António Portugal e Luís Goes, ainda enquanto estudante do liceu. Após uma integração progressiva nos ambientes boémios da tradição académica coimbrã (Pimentel, 2009), inscreve-se no curso de Ciências Histórico-Filosóficas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em 1949. Nessa altura, já integrado no Orfeão Académico e pouco depois na Tuna da Faculdade, é convidado por António Brojo para o seu grupo de fados - juntamente com António Portugal, Aurélio Reis, Mário Castro, Luís Goes, Fernando Machado Soares, Fernando Rolim, Sotil Roque e Florêncio de Carvalho - com quem gravaria pela primeira vez em 1952, participando na gravação de dois fonogramas, de um conjunto de oito de 78 rotações por minuto de fados de Coimbra editados pela etiqueta Melodia. Segundo António Brojo¹⁸, este foi o momento em que pela primeira vez foram gravados discos dos três cantores que depois vieram a ser designados “Segunda Geração de Ouro”, referindo-se a Fernando Machado Soares, Fernando Rolim e José Afonso.

A influência dos materiais musicais de uma geração anterior de cantores e compositores, como Edmundo Bettencourt e António Menano, bem como de instrumentistas como Artur Paredes, foi decisiva para a articulação de canções populares de raiz tradicional – originárias das Beiras, do Alentejo ou dos Açores – no repertório da Canção de Coimbra, até aí cerrada à incorporação de influências musicais que estivessem fora dos campos de sociabilidade da zona urbana (EMPXX:2010). José Afonso referiu em várias entrevistas ao longo da sua vida que a transmissão destes valores e a influência de músicos como Bettencourt, Menano e Artur Paredes, entre outros, conotados com a aproximação a correntes estéticas com origens na música tradicional, foram as principais referências para as suas transformações musicais.

¹⁷ Entrevista a Fernando Assis Pacheco, in «Jornal de Letras», 19/1/82

¹⁸ Citado na publicação “Desta Canção Que apeteço – Obra discográfica de José Afonso 1953-1985”, 2011

Apesar de participar em vários eventos como serenatas ou saraus académicos, pondo em evidência qualidades reconhecidas na interpretação da Canção de Coimbra e embora ainda “algo longe de uma postura militante no canto” (Côrte-Real, 2010b:16), a sua ruptura com as tendências estilísticas e com o ambiente que rodeava os contextos performativos do fado de Coimbra era por ele reconhecida, como referia em 1970, numa entrevista ao *Cena* 7¹⁹:

“Quando se cantava fado de Coimbra construía-se um determinado décor, preparava-se uma serenata, um estudante de capa e batina, os dois acompanhantes... As serenatas convencionais, com todo esse cenário, começaram a parecer-me um pouco artificiais (...) Se o cenário era artificial o que eu cantava também o era. Pensei, pois, que essas canções tinham de se alargar, de se movimentar mais. (...) De qualquer maneira surgiu em mim uma espécie de insatisfação em relação a essas formas tradicionais, a qual coincidiu, aliás, com uma certa evolução mental.”

Embora José Afonso recuse o epíteto de transformador da canção de Coimbra, este período em que decorre ao mesmo tempo o afastamento progressivo das formas tradicionais do fado de Coimbra e a crescente influência de expressões musicais aproximadas à canção tradicional, é coincidente com uma maior consciencialização política que ocorre no âmbito da sua vida pessoal e académica. Irene Pimentel, autora da “Fotobiografia de José Afonso”, identifica dois desses momentos: o primeiro, as eleições de Humberto Delgado em 1958 (antes tinha já participado nas manifestações contra o decreto 40 900); o segundo, uma digressão com o Orfeão Académico a Angola em 1960 (num período em que Patrice Lumumba representava o movimento de libertação do Congo). Tanto José Afonso como outros que o acompanhavam nessa viagem, entre eles José Niza, referem em várias entrevistas que terá sido durante a mesma que tiveram, pela primeira vez, consciência de como funcionavam as políticas coloniais e da repressão que era feita às populações indígenas das colónias.

Ainda nesse ano, José Afonso grava o primeiro disco que representa o progressivo afastamento da estrutura instrumental do fado de Coimbra, o EP “Balada de Outono”, com o subtítulo “fados e guitarradas” e com acompanhamento de António Portugal, Eduardo Melo, Manuel Pepe e Paulo Alão. Neste disco está incluído

¹⁹ Suplemento do jornal A Capital de 26/12/1970, entrevista de Daniel Ricardo e Cáceres Monteiro, publicada em “Cantares” de José Afonso, 1970

o tema homónimo da sua autoria onde são já expostas as influências da canção tradicional. A designação de “balada”, por sugestão de António Menano, embora caracterizasse para José Afonso a *forma* das canções com pouco rigor, representava para ele sobretudo a diferenciação com o fado de Coimbra. Esta postura de ruptura com o epíteto do fado é evidente na gravação de vários fonogramas entre 1960 e 1964 que designou por “baladas”, “cantares” e “canções”. A gravação deste tema marca igualmente a decisão de José Afonso em gravar apenas acompanhado da viola, o que viria a acontecer já nos registos seguintes, com a participação de Rui Pato. Segundo Paulo Alão²⁰, após efeitos menos desejados do acompanhamento de *Balada do Outono*, José Afonso sugere gravar o tema apenas com viola, o que terá levado a uma discussão e consequente acordo: “as guitarras fariam uma breve introdução e voltavam à mesma na separação das estrofes com um final idêntico ao tema inicial” (2011:21). No entanto, para Alão era já evidente que “...o acompanhamento das guitarras que obrigava a um rigor da técnica musical e obediência na divisão de compassos e tempos o impediam de dar livre expressão às músicas que queria criar e cantar” (*idem*). Desta forma, em 1962, José Afonso procura quem o acompanhasse à viola, surgindo assim Rui Pato, filho do seu amigo Albano da Rocha Pato. Com apenas 16 anos, Rui Pato já havia tido alguns contactos e ensinamentos do fado de Coimbra através de António Portugal e Duarte Costa e é então contactado por José Afonso. O episódio, por ele contado no programa “...Sobre o Fado de Coimbra”²¹ de 1978, revela as intenções de José Afonso:

“...apareceu-me um senhor doutor que eu conhecia com muito respeito dos fados de Coimbra que era o Dr. José Afonso, que eu conhecia como fadista de determinados fados de que eu gostava muito, e apareceu-me em casa a altas horas da noite, com muita pressa porque precisava de uma viola, porque ia gravar um disco na altura revolucionário. Ele tinha-se zangado com a temática dos fados e com o acompanhamento normal dos fados e queria então fazer poesia dele, música dele e um acompanhamento diferente.”

Rui Pato grava com José Afonso o EP “Baladas de Coimbra”. Segundo ele, o disco provocou várias ameaças “por grave infracção à praxe de Coimbra”, não só pelo uso da expressão “baladas”, mas igualmente por aparecerem nas fotos do disco sem a

²⁰ Citado na publicação “Desta Canção Que apeteço – Obra discográfica de José Afonso 1953-1985”, 2011

²¹ Episódio “Coimbra Musical” integrado no programa da RTP “...Sobre o Fado de Coimbra” de 1978 disponibilizado pela Associação José Afonso

capa e batina da tradição académica coimbrã. Este disco consumaria a tendência de distanciamento do fado de Coimbra na obra de José Afonso, bem como das tradições académicas que o rodeavam, marcando igualmente o início da colaboração em gravações e contextos performativos com Rui Pato, que iria manter-se até 1969.

Tal como já referido, a Universidade de Coimbra vivia nesse período a crise académica e a Guerra Colonial mostrava propensão de se vir a prolongar cada vez mais. No início da década, devido a problemas económicos, José Afonso encontra-se a dar aulas noutros pontos do país onde vai mantendo relações que serão essenciais para a consciencialização social e para a decisão de o demonstrar nas canções. Segundo Pimentel (2011), o músico, para além de consciente dos problemas que afectavam a comunidade estudantil de Coimbra que continua a visitar regularmente, tem na experiência profissional enquanto professor o contacto pessoal com a realidade de sectores mais baixos da população, através dos quais passa a conviver e a actuar em colectividades populares. Terão sido estes os motivos que o levaram à criação de repertório onde pela primeira vez assume uma postura crítica em relação às políticas do regime e de denúncia das situações de pobreza que existiam em Portugal e com as quais ele se vinha deparando. Grava então um EP de novo intitulado “Baladas de Coimbra”²², com composições da sua autoria e acompanhamento à viola de Rui Pato, onde estão incluídos os temas *Vampiros* e *Menino do Bairro Negro*, e ainda *Canção Vai... e Vem* e *As Pombas* com letras de Paulo Armando (música popular do Algarve) e Luís Andrade Pignatelli, respectivamente. Antes da sua edição, José Afonso perspectivava já o impacto que estas canções poderiam vir a ter através de uma carta enviada ao irmão João Afonso dos Santos, em que escreve:

*“Talvez te interesse saber que vou gravar outro disco, desta vez com duas ou três canções totalmente libertas dos pruridos coimbrãos. Segundo dizem as más línguas, uma delas, MENINO DO BAIRRO NEGRO, vai dar muito que falar.”*²³

José Afonso designaria estes dois temas como “canções de réplica”, através das quais pretendia um novo tipo de canção que pudesse “repercutir-se no espírito do

²² O disco acabou por chamar a atenção da Censura que proibiu a sua circulação, o que terá levado a editora Rapsódia a reeditar o disco agora com versões instrumentais dos temas “Vampiros” e “Menino do Bairro Negro” e a inclusão de um novo tema “Canção Longe”, uma adaptação de uma letra popular dos Açores. Este assunto será abordado no segundo capítulo.

²³ Excerto de carta enviada ao irmão João Afonso dos Santos e publicada no livro “Desta Canção Que apeteço – Obra discográfica de José Afonso 1953-1985”, 2011

público, molestando-lhe a consciência em vez de o distrair”²⁴. Entretanto, no mesmo ano, é lançado o EP intitulado “Trova do vento que passa” pelo intérprete Adriano Correia de Oliveira, com poemas de Manuel Alegre. Adriano Correia de Oliveira tinha entrado na Universidade de Coimbra em 1959 e integrado o Conjunto Ligeiro da Tuna Académica, com aspirações de tocar viola eléctrica, lugar que estava no entanto ocupado por José Niza (Reis, 1999:25). Participa em vários organismos culturais e desportivos da AAC e torna-se elemento do Orfeão Académico de Coimbra onde começa a cantar como primeiro-tenor e pouco depois grava discos de Fados de Coimbra que no entanto empreendiam já a influência de Fernando Machado Soares e António Portugal nos acompanhamentos, e a poesia de Manuel Alegre. Envolve-se activamente nos movimentos de contestação estudantil das universidades (Adriano haveria de ir para Lisboa no ano lectivo de 61/62, regressando a Coimbra no ano seguinte) e adere nesse período ao PCP, passando a ser constantemente vigiado pela polícia política.

Nesse período, intensifica a ligação com Manuel Alegre, José Afonso e Rui Pato. O primeiro será o responsável por uma parte dos poemas que enformaram as características políticas das, iniciando a sua colaboração com a letra de *Fado da Promessa*, incluído no segundo EP “Balada de Estudante” e que tem a participação musical, entre outros, de António Brojo, António Portugal, Paulo Alão e Luís Goes. Os outros tornaram-se a partir dessa altura habituais companheiros em contextos performativos e de gravação. Neste contexto, no início do ano lectivo de 1963 e no rescaldo ainda da crise académica, o tema *Trova do Vento Que Passa* é pela primeira vez apresentada ao público durante uma festa de recepção aos primeiro-anistas da Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa, realizada no Hospital de Santa Maria. O poema de Manuel Alegre²⁵ reflecte sobretudo a condição de isolamento e resignação de quem era obrigado a emigrar, finalizando numa nota de persistência e indignação face a essa condição, sendo interessante verificar que, segundo o poeta, a quadra com que termina e a que se tornou mais evocativa do poema: “*Mesmo na noite mais triste / em tempo de servidão / há sempre alguém que resiste / há sempre*

²⁴ Citação de José Afonso em Pimentel, 2009:64

²⁵ Na versão gravada por Adriano Correia de Oliveira apenas são incluídas três quadras – a primeira e as duas últimas – de um poema com um total de dezasseis quadras.

alguém que diz não”, foi inspirada num episódio em que Manuel Alegre vê Adriano Correia de Oliveira a ser perseguido por polícias da PIDE. Nesse concerto, Adriano Correia de Oliveira é acompanhado por Rui Pato, José Afonso e António Portugal, cantando o tema que segundo Manuel Reis, autor do livro “Adriano Presente”, teve de ser repetido seis vezes, após o qual os estudantes saíram para a rua a cantar em coro (Reis, 1999:39). Este terá sido assim um dos momentos que segundo Manuel Alegre “são indissociáveis de toda a luta estudantil contra a ditadura e contra a guerra na década de 60. (...) [Trova do vento que passa] tornar-se-ia um hino do movimento estudantil e um símbolo da resistência à ditadura”²⁶.

Acompanhado por José Afonso e Rui Pato, esta e outras canções foram cantadas em público durante esse período sobretudo em reuniões, convívios e assembleias de estudantes, muitas destas clandestinas. O próprio Adriano Correia de Oliveira reconhece a importância da canção para o contexto das lutas estudantis, mas igualmente como emuladora da sua motivação na música, como refere numa entrevista em 1980²⁷: “Foi a partir do acolhimento de uma canção como a *Trova do Vento que Passa* que comecei a sentir o verdadeiro gosto por cantar, por fazer música e, sobretudo, por sentir que estava ao lado do justo, do lado antifascista”. A partir deste disco a aproximação com as variantes estilísticas da “balada” tais como vinham sendo “sugeridas” por José Afonso – o afastamento do uso da guitarra e a preponderância da contestação política e social nos poemas – acentuou-se nos fonogramas seguintes, em que tal como José Afonso, vários temas surgem recorrentemente com a designação de “balada”, “canção” e, distintamente, “trova” e onde a poesia espelha sobretudo críticas às condições de vida em Portugal e dos portugueses emigrados, incidindo em temas variados de contestação à Guerra Colonial e a políticas repressivas.

Percebe-se assim a intenção de vários autores em localizar Coimbra como “um centro de vanguarda da canção de intervenção nos anos sessenta” (Côrte-Real, 1996:150) e considerar José Afonso e Adriano Correia de Oliveira como os seus precursores. Desta forma, a emergência do repertório de protesto de determinados intérpretes neste período pode-se considerar interligado a toda uma conjuntura de

²⁶ Alegre citado em Raposo, 2004:63

²⁷ Jornal “O Diário”, citado em Manuel Reis, 1999.

factores que envolvem a produção e diversidade de práticas associadas à Canção de Coimbra (referências musicais, contextos performativos, gravação de fonogramas), o meio académico e o ambiente político, bem como aspectos do percurso biográfico de autores e intérpretes. Por um lado, as correntes de renovação do fado de Coimbra iniciadas nos anos 20 e 30 e que influenciaram um grupo de músicos foram essenciais para o afastamento progressivo de José Afonso e Adriano Correia de Oliveira do fado e a aplicação de uma nova designação para as canções que os distinguisse, surgindo assim as bases de caracterização da “balada” e “trova”.

Segundo António Tilly, o abandono da guitarra que se foi verificando em contextos performativos e de gravação de fonogramas, permitiu que o canto acompanhado à viola tenha dado “lugar à ênfase no significado do texto, que se tornou central na configuração da melodia”²⁸ (Tilly, 2010:101). Como refere o autor, o uso do termo “balada” neste contexto “remete sobretudo para o carácter político da canção”. Porém, considera-se que o termo enquanto expressão usada transversalmente por vários agentes, cuja origem na forma estilística serviu para designar a produção musical de um vasto número de cantores e compositores que irão surgir já em finais da década de 60, num novo contexto político, mas sobretudo - o que iremos explorar no próximo capítulo - um novo contexto de mediatização em particular na relação com a indústria fonográfica.

Esta importância do texto na configuração sónica deste repertório pode igualmente ser aferida pela interpretação de Manuel Simões, que escreve o prefácio do livro “Cantares”²⁹ de José Afonso, e no qual refere que a característica do texto, essencialmente sob a forma de poesia e a sua fusão com o canto “...casa-se às mil maravilhas com a temática: versos simples e curtos, com predomínio do mais vincadamente popular, o redondilho; repetições paralelísticas com reminiscências da lírica trovadoresca; frequência de estribilhos e refrões, toadas de cancioneros, de jogos de roda, de canções de embalar, parte delas recolhidas, conforme testemunho

²⁸ Esta ideia pode ainda ser reforçada pelas publicações em livro dos poemas de Manuel Alegre (“Praça da Canção” de 1965 e “O Canto e as Armas” de 1967) e outros poetas presentes no repertório de Adriano Correia de Oliveira e de publicações do próprio José Afonso, tais como “Cantares” (1ª ed. 1966), “Cantar de Novo” (1971). Todas estas publicações foram alvo de censura, o que demonstra a perseguição política movida aos autores, fruto de actividades musicais e extra musicais.

²⁹ Publicação que viria a ser proibida pela PIDE e reeditada por várias vezes. Podem ser consultados no site da Associação José Afonso as várias edições desta obra: <http://www.aja.pt/bibliografia/>

do autor, directamente do povo” (1969:18). Daí, a preponderância dos textos de José Afonso, com várias influências de recolhas de letras populares e de aspectos preponderantes na sua vida familiar e social, assim como a poesia engajada de Manuel Alegre revelam a importância na partilha de consciência social e política na interligação com o meio, em particular, estudantil e urbano da Universidade de Coimbra, mas também Lisboa e Porto.

No entanto, e em contraste com esta perspectiva, também se pode verificar no uso de instrumentos a solo a partilha dessa consciência social. Destaca-se sobretudo nessa área e nesse período o compositor e guitarrista Carlos Paredes (filho de Artur Paredes já aqui referido) que não usando a poesia como forma primordial de transmissão, cultivou o “espírito de contestação política” através da guitarra portuguesa (Côrte-Real, 1996:150). Carlos Paredes iniciou a sua actividade sobretudo no acompanhamento do Fado de Coimbra, no entanto, tal como referido no texto que acompanha a edição do EP que inclui os temas do filme “Verdes Anos” de 1963, também ele se foi progressivamente afastando das expressões musicais de Coimbra quando afirma que os quatro temas inseridos no disco surgem já “sem vínculo local”. Os temas desse disco, *Despertar*, *Raiz*, *Acção* e *Frustração*, denotam o desapego pelo uso das formas tradicionais da guitarra no fado de Coimbra, que viria a ser, segundo Octávio Fonseca e Silva que escreveu a sua biografia, definitivo no seu primeiro LP “Guitarra Portuguesa” de 1967. Influenciado pelo seu pai, mas sobretudo por Lopes-Graça e José Afonso que vai referindo em várias entrevistas de diferentes períodos³⁰ seguiu igualmente o rumo de mudança na canção de Coimbra no início dos anos 60, sobretudo proporcionado pela “balada” enquanto “expressão musical que se revelou contra a ditadura”, mas igualmente pela importância que dava ao uso das letras nas canções, como refere numa entrevista em 1968: “Eu diria que é fundamental [a importância das letras]! É preferível uma boa letra e uma má música a uma boa música com má letra. Uma canção deve exprimir da melhor forma possível o que o autor deseja transmitir.” (Silva, 2000: 123).

³⁰ Octávio Fonseca e Silva “Carlos Paredes: A guitarra de um povo” (2000)

2.3 – Os músicos no exílio, França

Em meados da década de 60 havia já um elevado número de portugueses que tinham ido viver para França, uns à procura de melhores condições de vida económica e outros para fugir ao regime ditatorial e à possibilidade de terem de participar na Guerra Colonial. Segundo Côrte-Real (1996), a sociedade francesa vivia nessa época um período de debate iniciado durante a guerra com a Argélia e sobretudo após o fim desta em 1962, com a realização de um referendo onde foi demonstrada a vontade da esmagadora maioria dos franceses pela independência da colónia. As manifestações estudantis fortemente reprimidas, juntamente com o clima de hostilidade das políticas do governo francês, mobilizaram uma parte da sociedade francesa a aliar-se aos movimentos juvenis que “...contemplavam no seu repertório numerosas canções contestatárias, controlavam eles próprios empresas de edição discográfica” (Côrte-Real, 1996:151). Neste contexto, vários exilados políticos portugueses aproveitam estes movimentos para o estabelecimento de redes de contacto e parcerias na criação de organizações que tinham sobretudo como base a denúncia e luta contra o fascismo em Portugal e o fim da Guerra Colonial. A autora cita ainda Lucien Rioux para observar que, neste período, a canção de protesto em França encontra-se já bastante popularizada pelo reconhecimento público de vários cantores que assumem no canto uma forma de contestação social, que irá ter influência nos músicos portugueses que chegam a França nesse período.

Luís Cília³¹ nascido em Angola e a viver desde os 16 anos em Portugal, tem contacto com a sonoridade dos cantores franceses ainda em Portugal através do poeta Daniel Filipe que lhe mostra discos de George Brassens e Leo Ferré (Raposo, 2000:144). Segundo Raposo, é Daniel Filipe que o incentiva a musicar poesia, característica que o assiste em grande parte do seu percurso musical daí para a frente. Assiste em Portugal à crise académica de 62, e mesmo segundo ele sem participação activa nos movimentos estudantis, acaba “fichado pela PIDE” (*idem*). Chamado para cumprir o serviço militar obrigatório, parte em 1964 com destino à Suécia, no sentido de lhe ser concedido asilo político, mas acaba por ficar em França onde desempenha vários

³¹ Embora contactado no âmbito desta dissertação, não foi possível a marcação de uma entrevista em tempo útil, pelo que a informação relativa ao músico é prestada com o suporte em entrevistas publicadas no site oficial de Luís Cília: www.luiscilia.com, assim como através de informações obtidas por outros autores

trabalhos como guarda-nocturno, tradutor e tocando música em restaurantes, altura em que também se envolve em associações de emigrantes portugueses. Nesse ano conhece Adriano Correia de Oliveira³² e Manuel Alegre³³, assim como outros cantores franceses. Logo em 1964 é apresentado pela cantora Collete Magny à editora Chant du Monde e grava o seu primeiro LP “Portugal-Angola: Chants de lutte”. Para Côrte-Real é esse disco que marca o início “...de um movimento de canto português de resistência no exílio” (Côrte-Real, 1996:151).

No entanto, Raposo refere que “...antes de gravar o seu primeiro disco [Luís Cília] não conhecia a música do Zeca nem a do Adriano, pelo que as influências vêm do Ferré e do Brassens” (Raposo, 2000:146), cantores conotados com os movimentos da *chanson française*. Este disco reflecte a opção de Luís Cília em musicar poemas de poetas conotados com a resistência à ditadura, tais como Daniel Filipe, Jonas Negalha, Manuel Alegre, José Gomes Ferreira, entre outros, postura que se irá manter na trilogia “La Poésie Portugaise de nous jours et de toujours: les uns par les autres”, editados entre 1967 e 1971³⁴. Sobre o seu primeiro disco, com 16 temas gravados numa só tarde, Luís Cília refere o carácter “profundamente anticolonialista e ultrapanfletário, totalmente directo”³⁵, onde se destacam temas como *O menino negro não entrou na roda*, *A bola*, entre outros. Em 1965 conhece o músico francês George Brassens e o espanhol Paco Ibañez com quem inicia uma ligação em contextos performativos e grava o EP “Portugal Resiste” editado pelo Cercle du Disque Socialiste³⁶ e que inclui temas que juntam letras de Manuel Alegre e Reinaldo Ferreira, como *Menina dos olhos tristes* (que haveria de ser gravado também por Adriano C. Oliveira e José Afonso). No texto inscrito neste EP é feito o apelo à denúncia do regime fascista português, e é realçada a importância da poesia como arma de luta e resistência. A edição do disco que compõe a banda sonora do filme “O Salto” de 1967, marca a decisão de prosseguir a carreira musical enquanto actividade profissional.

³² Durante uma digressão a França com o CITAC

³³ Exilado em França desde esse ano

³⁴ Estes discos incluem, entre outros, poemas de José Saramago, Afonso Duarte, Carlos de Oliveira, Fernando Pessoa

³⁵ Cília citado em Raposo, 2000:147

³⁶ Conhece-se igualmente uma edição italiana.

Igualmente importante neste contexto é a “encomenda” de uma canção³⁷ “para passar na rádio”³⁸, canção essa intitulada de *Avante* e que mais tarde³⁹ seria adoptada como hino oficial do PCP⁴⁰. Para além dos citados, grava ainda mais um disco, intitulado “Contra a ideia da violência a violência da ideia” em 1973, de novo baseado na poesia portuguesa, embora com instrumentação e arranjos mais complexos do que os primeiros. Participa até ao 25 de Abril em vários recitais junto de comunidades de emigrantes portugueses, mas também concertos para o público progressista francês e participa activamente em festivais internacionais de canção política na República Democrática Alemã e em Cuba⁴¹, demonstrando o que Côrte-Real refere de um forte empenho “na formação da opinião pública internacional” e no envolvimento com músicos e artistas estrangeiros.

José Mário Branco⁴² é outro dos músicos que abandona o país; exila-se em França em 1963. Refere que esta decisão tem como principal fundamento a sua decisão política em “acabar com esta merda” e a recusa veemente em participar na Guerra Colonial, sendo esta uma das razões que o terá levado também a afastar-se das opções políticas do PCP, que por essa altura defendia a integração dos seus militantes nas frentes de guerra onde poderiam desenvolver a sua actividade política junto dos militares. No exílio, identifica-se com os primeiros grupos maoistas que se vão formando nessa altura⁴³, mas reconhece que a motivação em criar canções que se referissem directamente à situação política ou às influências da música tradicional se prendem com a decisão de, naquele período, não alinhar com programas de organizações políticas. Aponta como influências para a construção do seu primeiro repertório de canções (ainda em francês e com o objectivo de chegar a uma população mais vasta), as características de contestação política directa de canções da guerra civil espanhola e da Comuna de Paris, assim como de cantores de protesto franceses que vai conhecendo nessa altura, como George Brassens, Léo Ferré, entre outros. Da

³⁷ A canção seria gravada por Luísa Basto na União Soviética e publicada no fonograma “Canções Portuguesas” – ver disco do PCP

³⁸ Rádio Portugal Livre, transmitida a partir da Argélia

³⁹ Segundo Raposo (2000), será após o Congresso de Aveiro de 1973

⁴⁰ Luís Cília inscreveu-se como militante do PCP ainda em Portugal, influenciado por Daniel Filipe e viria a ser expulso do PCP já em França, num episódio relatado em Raposo, 2000.

⁴¹ De onde traz uma fita com a canção de Carlos Puebla *Hasta Siempre* que passa a circular na Europa

⁴² José Mário Branco, entrevista realizada a 14 de Julho 2012, Guimarães.

⁴³ Adere ao Comité Marxista-Leninista Português (CLMP) que viria a abandonar dois anos depois.

mesma forma, o músico refere como base essencial nas motivações para a criação musical, as referências da música tradicional portuguesa que inspirou os “baladeiros”, assim como a poesia neo-realista de Carlos de Oliveira, José Gomes Ferreira, João José Cochofel, entre outros, portanto “os mesmos que serviram de suporte às Heróicas de Lopes-Graça”⁴⁴. Aprendeu nesse período a tocar viola, sendo que o uso deste instrumento no acompanhamento das canções é por ele explicado pela funcionalidade e eficácia do mesmo para cantar o que designa de “a revolta”.

A apresentação das primeiras canções em público é por ele explicada por toda a conjuntura que permeou as associações de emigrantes (não só em França, mas também em vários países da Europa com forte presença de portugueses) que se começam a politizar e a chamar cantores para “agitar a questão, agitar o problema”. Nestes encontros, onde participam cantores portugueses exilados em França mas também cantores que estavam em Portugal e que lá se deslocavam com frequência, casos de Adriano Correia de Oliveira, José Afonso, Vitorino, entre outros, trocam-se os primeiros contactos e experiências que, no seu caso, lhe permitiram a edição do primeiro disco em 1967, o EP “Seis Cantigas de Amigo” editado pelos Arquivos Sonoros Portugueses (coordenado por Michel Giacometti e Lopes-Graça). Acerca do disco, José Mário Branco refere que o mesmo se destaca pela evocação da música vocal medieval e que é “político apenas no sentido de tentar representar uma ligação às origens portuguesas”. O disco é inspirado num livro de Cantigas de Amigo que lhe havia chegado às mãos e pelos conhecimentos obtidos durante a sua formação etnomusicológica em Portugal. Este disco marca igualmente o momento em que começa a trabalhar com Sérgio Godinho (que havia chegado recentemente a França) que conheceu através de Jorge Constante Pereira e que participa nesse primeiro fonograma (acompanhamento de 2ª viola e pandeireta). Os dois músicos estabelecem então uma relação que iria ser preponderante no percurso da produção fonográfica de ambos, com participações mútuas no repertório gravado.

Fruto das discussões que se travavam naquele período entre os “gajos que fugiram à guerra e aqueles que emigravam já depois de fazer a guerra”, José Mário Branco decide começar a criar repertório cujo tema das canções, como *Ronda do*

⁴⁴ José Mário Branco, entrevista realizada a 14 de Julho 2012, Guimarães

*Soldadinho e Mãos ao Ar*⁴⁵, trata a reflexão e crítica à participação do soldado na Guerra Colonial, aliado a uma postura “pacifista” que queria transmitir junto dos desertores que se encontravam em França. Neste sentido, era frequente segundo ele haver espectáculos interrompidos pelas discussões políticas acerca da guerra colonial, que envolviam por várias vezes a audiência e os cantores que estavam em palco. Dessa forma, isto reflectia-se igualmente numa certa postura cénica que o cantor adoptou em contextos performativos e na interpretação das canções que se desenvolveram em grande parte a partir da sua experiência no teatro (já adquirido no CITAC em Coimbra) e através da envolvência na fundação do Grupo Organon, cooperativa de produção e difusão artística que englobava vários músicos, actores, encenadores e que realizava várias actividades de dinamização cultural em fábricas e escolas e em particular junto de comunidades emigrantes. O repertório que vai sendo apresentado em público estende-se em várias músicas compostas por ele, mas igualmente pelo repertório de canções da Guerra Civil espanhola, da canção de protesto francesa e de recolhas da música tradicional portuguesa. Tem nesse período a sua primeira experiência na produção de fonogramas através dos arranjos num álbum do cantor James Ollivier, experiência essa que viria a ser decisiva no papel que desempenhará na produção e edição fonográfica ao longo da sua carreira.

Igualmente radicado em França e envolvido na participação em espectáculos onde a canção de protesto é difundida está Tino Flores⁴⁶ que recusa, no entanto, a ideia de carreira artística na sua actividade musical. Nascido no Porto, as primeiras experiências musicais são ainda durante a adolescência, em que participa em grupos de rock e de baile onde toca guitarra eléctrica e harmónica. As suas primeiras composições nesse contexto são, segundo ele, “temas originais sobre aspectos genéricos, o amor e não sei quê e depois sobre um tema fundamental e que era caro aos jovens dessa altura que eram as questões da liberdade. Liberdade colectiva e individual.”⁴⁷ O tema da ‘liberdade’ começa a ganhar relevância na criação de repertório, sobretudo quando se depara com a possibilidade de ter de cumprir o serviço militar e ir para a Guerra Colonial, a que se recusa. Foge a “salto” para França

⁴⁵ Gravado e editado em single numa edição de autor, que será abordada no próximo capítulo

⁴⁶ Tino Flores, entrevista realizada a 27 de Junho 2012, Guimarães

⁴⁷ *idem*

em 1967, situação da qual já tinha alguma experiência através de outros conhecidos. Começa a desempenhar vários ofícios sobretudo ligados à mecânica e envolve-se em actividades associativas com outros emigrantes. Durante o Maio de 68, envolve-se em grupos de extrema-esquerda com outros portugueses, participando activamente no seio de organizações políticas e associativas, algumas clandestinas.

Toda a sua produção musical irá acompanhar progressivamente estas actividades políticas e é no contexto destas que segundo ele, vai compondo canções que deveriam funcionar como “instrumentos panfletários” na luta contra o fascismo e a guerra colonial, o que é evidenciado nas letras dos fonogramas gravados nesse período – três EP de edição de autor intitulados “Viva a revolução”; “Organizado o povo é invencível” e “O povo em armas esmagará a burguesia”. Assim, a actividade musical serviria como uma extensão das formas de luta política que se iam desenvolvendo nas organizações a que pertenciam, sendo as canções uma das faces visíveis dessa luta e que para ele deviam ser perspectivadas enquanto tal. As razões apontadas para esta postura prendem-se com o descomprometimento em relação a expectativas de carreira artística e comercialização e igualmente pelo facto de, estando radicado em França, não haver hipótese de ser alvo da censura ou da perseguição da polícia política. O conhecimento de outros músicos é feito através dos discos que alguns já tinham lançado (casos de José Afonso, Luís Cília e Adriano Correia de Oliveira) e depois nos espectáculos, onde começa a tocar com José Mário Branco, Luís Cília e também com José Afonso.

Por esta altura, Tino Flores reflecte no seu papel enquanto cantor pois procurava distinguir-se dos outros que estavam conotados com as expressões performativas da balada, procurando através de um estilo musical baseado nas formas estilísticas da “chula” e do “malhão”, representações de expressões musicais mais “alegres” para o povo e que eram para ele mais eficazes na transmissão da mensagem directa de luta e de denúncia contra o fascismo e o colonialismo. A reforçar este facto, refere as distinções que a audiência fazia em recitais no qual ele participa ao lado de outros cantores:

“Acho que nessa época foi giro porque houve essa alteração de as pessoas estarem num espectáculo todos sentadinhos e com aquele ar a ouvir canções do «coitadinho, foi preso...» e outra coisa era, digamos, o apelo «Vamos comê-los!». Os temas eram pensados nesse sentido, mais nada. Era aquilo que eu achava que devia

dizer (...) e portanto um gajo tinha de chegar ali e ganhar aquilo assim logo! E isso era a eficácia (...) Uns ficavam chocados e depois alinhavam, mas depois a malta mais jovem chegava cá fora e dizia-me «Foda-se, é isso que um gajo quer ouvir, o que a malta tem de fazer». Era esse o objectivo.”⁴⁸

Já na década de 70, e mobilizado por um grupo de amigos que já o haviam acompanhado na gravação dos fonogramas e em contextos performativos, estes decidem dar um nome a esse grupo “informal”, chamando-se assim de “Os camaradas”, evidenciando-se igualmente pela frontalidade das letras e mobilização das mesmas na luta contra o fascismo e contra a guerra colonial. Temas como *Deserção*, *Um Dia Verás* ou *Lá Numa Terra Distante* são para Tino Flores paradigmáticos da forma como a canção de expressão directa e de “carácter mais alegre” podem ter um papel essencial não apenas na consciencialização social, mas como forma de eficácia na transmissão de mensagens de resistência e apelo ao combate.

2.4 Os novos intérpretes

Denotam-se assim certas confluências entre os trajectos dos cantores de protesto em Portugal e no exílio. Por um lado, é possível depreender que o percurso de alguns intérpretes que estavam em Portugal, como José Afonso, Adriano Correia de Oliveira e Carlos Paredes, começa a associar-se aos valores partilhados por uma geração essencialmente estudantil mobilizada em movimentos de contestação que estão na base do apuramento de variações estilísticas de materiais musicais pré-existentes da canção de Coimbra. Por outro, alguns cantores que se evidenciaram no exílio carregam já uma consciencialização política e começam a escrever canções enformados tanto pelas influências dos que já o faziam em Portugal, como pelo ambiente político e cultural que encontraram em França.

A partilha de ideologias e valores estéticos comuns neste grupo de cantores pode ser verificado nas relações de contactos que estes vão fazendo em contextos performativos, mas igualmente de gravação e produção fonográfica, como será discutido no capítulo seguinte. Exemplo paradigmático das relações entre os músicos é

⁴⁸ *idem*

a organização do espectáculo “La Chanson de Combat Portugaise”, realizado no Théâtre de la Mutualité em 1969, que contou com a participação de José Mário Branco, Luís Cília, José Afonso, Tino Flores, Sérgio Godinho, Vitorino, entre outros. Para Tino Flores este espectáculo teve o intuito de mostrar o papel da canção e a união dos cantores na resistência e lutas políticas, representando na óptica dos músicos um importante momento não só no relacionamento entre este grupo de cantores, mas também a importância das canções para a denúncia da situação política portuguesa na Europa⁴⁹.

Neste contexto a noção de “consciencialização social” aliada a formas de expressão musical e protesto social pode ser aferida a partir da proposta de Eyerman e Jamison (1998), segundo os quais o envolvimento de cantores em processos de mobilização social é construído na base da sua consciencialização e na partilha de valores comuns. Isto é verificado pelo facto de todos estes cantores e outros associados à produção musical das primeiras canções de protesto estarem envolvidos em actividades de resistência política que igualmente enformou essa consciência. Assim, a relação com a audiência e a transmissão de ideias de consciência política articulada pelos contextos de criação musical, destaca-se nos usos de algumas canções que são reconhecidas pela maior parte dos envolvidos nos movimentos sociais académicos e reflecte-se na forma como estas são construídas a partir da rejeição de expressões de estilos musicais “convencionais” e através do uso de conteúdos de ideologias políticas partilhadas nas letras das mesmas.

Entretanto, em Portugal, vários acontecimentos proporcionaram que este repertório e a sua preponderância em contextos performativos se tornassem um meio de transmissão e partilha de valores em diversos movimentos de contestação ao regime, em particular em eventos de solidariedade e manifestações de trabalhadores e estudantes. No campo político, com o acidente de Salazar em 1968 e o afastamento deste da presidência do Conselho de Ministros, assiste-se à mudança da liderança do

⁴⁹ Este espectáculo terá tido, no entanto, alguns percalços, com a circulação de um folheto que denuncia a música de José Afonso como demasiado próxima à balada e a supostos valores estéticos veiculados pelo regime, em contraste com a apologia a uma autêntica música de combate atribuído ao “folk” de Tino Flores. Igualmente este episódio é revelador de algumas diferenças ideológicas em grupos de extrema-esquerda ligados à resistência política portuguesa e que se manifesta nas concepções genéricas da música de protesto

regime. Marcello Caetano assume a governação e enceta um conjunto de mudanças de liberalização de estruturas do regime, num período conhecido como “Primavera Marcelista”, mas que na prática não passavam de reformas que em nada alteraram o papel das políticas repressivas e ditatoriais que então caracterizavam o Estado Novo⁵⁰. Mantiveram-se as prisões políticas, a censura e as perseguições a opositores ao regime, bem como a Guerra Colonial e, como consequência, os exilados políticos e a emigração, motivando a continuação da organização de estruturas de oposição ao governo. No espaço universitário, uma nova crise académica em 1969 provoca novas ondas de contestação ao regime no meio estudantil de Coimbra, Lisboa e Porto.

É praticamente unânime a posição de vários agentes consultados nesta investigação em apontar que a conjuntura de mudanças sociais, culturais e políticas ocorridas no país na viragem da década de 1960 para 1970 influenciaram um vasto sector da população estudantil e intelectual e que no campo da música levaram letrados e intérpretes a identificarem-se com o movimento musical da canção de protesto – agentes e práticas - e a integrarem esse movimento. Dessa forma, em finais da década de 1960 são já vários os intérpretes, como Manuel Freire, José Jorge Letria, José Barata Moura, Pedro Barroso, António Macedo, Samuel, Francisco Fanhais, entre outros, que surgem em diferentes contextos de contestação social a adoptar as diversidades estilísticas da “balada”, tendo sido este movimento fundamental para o desenvolvimento e construção de um repertório de canções associadas ao protesto social.

Assim, o aparecimento de canções e cantores de protesto durante todo este período ganha toda uma nova dimensão com a circulação de repertório não apenas em contextos performativos associados a eventos de contestação política, mas também em contextos de mediatização massificados. Esta ideia da importância de valores ideológicos de partilha que podem ser verificados nas práticas musicais e nos percursos biográficos de alguns cantores enformados pela integração em movimentos sociais e políticos, terá também impacto nas formas como são desenvolvidas relações de contacto com os diversos agentes envolvidos na produção fonográfica dos cantores de protesto.

⁵⁰ Por exemplo, a mudança de designações de instituições como a PIDE, que passa a designar-se Direcção-Geral de Segurança, ou a Censura, agora designada de Exame Prévio

No próximo capítulo, tendo em conta as propostas existentes de configuração da indústria fonográfica em Portugal, explorarei as motivações e significados atribuídos à gravação e comercialização deste repertório, verificando o papel de determinadas editoras e meios de comunicação na difusão de alguns desses intérpretes.

CAPÍTULO III – A CANÇÃO DE PROTESTO E A PRODUÇÃO FONOGRÁFICA EM TEMPOS DE DITADURA (1960-1974)

Foram descritos até ao momento alguns contextos nos quais determinadas expressões musicais se associaram a aspectos de crítica social e desenvolveram um conjunto de valores estéticos e ideológicos partilhados por um movimento que reúne cantores, compositores e letristas, essenciais para a construção de um repertório de canções alargado. Porém, os processos de mediatização que envolveram grande parte destes cantores levaram à designação de ideias que correspondem a um movimento de “renovação da música popular portuguesa”. Considero que existem três factores interligados para que estas ideias tenham sido difundidas e mencionadas em relação a este grupo de cantores: a apropriação de elementos estéticos e de estilos aproximados da “balada” por parte de um vasto grupo de intérpretes que introduzem essas práticas em contextos performativos de contestação e protesto social; a configuração dos sistemas de produção fonográfica e consequente autonomização de algumas editoras que leva ao interesse destas em novos intérpretes até então pouco mediatizados; a mediatização e divulgação de cantores e produtos fonográficos em emissões televisivas, radiofónicas e periódicos de divulgação musical.

Em relação ao primeiro, como em parte já foi descrito, tenho em conta que existem sons, instrumentos, ritmos e letras diversificados nos materiais musicais e variáveis entre os diferentes intérpretes. Por outro lado, é notória a proeminência da união entre a poesia e o canto como base estilística para a criação musical. Não pretendo aqui a descrição de práticas que levaram determinadas sonoridades a encaixarem-se em designações genéricas atribuídas ou apropriadas, portanto identificáveis nos materiais musicais de determinados intérpretes. Antes, tenho em conta a perspectiva de compreender este “movimento” num contexto de mediatização, que por sua vez envolve vários agentes e que incorpora processos de negociação de expressões ideológicas que são partilhadas não só por músicos, letristas e compositores mas também editores, produtores e críticos.

Considero assim que existem motivações pessoais e ideológicas para o estabelecimento de uma relação híbrida em que tanto a acção das editoras como a relação criada entre músicos e outros agentes de produção articularam um novo

terreno de performance e de edição, organizado em torno da criação e mediatização de novos repertórios assentes em valores estéticos e organizacionais marginais às até então veiculadas pelas grandes empresas fonográficas (Losa, 2010b). Abordo esta relação como inserida num quadro de significados ideológicos de expressões culturais mediatizadas em oposição à homogeneização e centralização de tendências comerciais.

A seguir, procura-se verificar, dentro do quadro de relacionamento estabelecido entre músicos e outros agentes, como é que esse grupo de músicos foi integrado em circuitos de mediatização, em particular no domínio da produção fonográfica. Não sendo possível nesta investigação abordar estas relações no vasto conjunto dos intérpretes considerados, procuramos essencialmente explorar a partir das diversas fontes consultadas, casos onde essa relação entre a prática musical associada ao “movimento de renovação” é mais significativa.

3.1 – Síntese da Indústria Fonográfica em Portugal

Segundo Leonor Losa (2009, 2010b) o estudo da indústria fonográfica em Portugal deve ser enquadrado enquanto parte da indústria fonográfica global mas com contornos específicos no que se refere à produção, disseminação e consumo dos produtos fonográficos. No contexto português, entre as décadas de 1930 e 1960, a indústria fonográfica caracteriza-se, segundo a autora, por estar substancialmente articulada com outros meios de comunicação, em particular a rádio. Nesse sentido destaca-se o papel central da Emissora Nacional “como um meio gerador de repertório passível de ser editado em fonograma, mas também como elemento central na emergência de um «sistema de estrelato»” (Losa, 2010b:636) e onde são integrados vários cantores da chamada música ligeira. A passagem de compositores e intérpretes por um circuito de produção que integra o teatro de revista, o cinema e a rádio leva a que muitos destes gravem fonogramas de repertórios já celebrizados nesses meios. Ao mesmo tempo a autora considera que a política estatal assentava fortemente na valorização do potencial da rádio no fomento de “valores estéticos bem definidos e padronizados na música ligeira” (idem:637), unificando e cristalizando uma estética nacional da *canção ligeira*.

Neste sentido, o papel da fábrica e editora Rádio Triunfo foi essencial para a prensagem de repertório dos cantores da Emissora Nacional. Até 1946, não existiam em Portugal estruturas de produção de suportes fonográficos, o que obrigava as editoras a procurarem fábricas de multinacionais estrangeiras, pelo que a construção da Fábrica de Discos Rádio Triunfo no Porto permitiu que a partir dessa altura que a gravação e edição passasse a ser feita de forma sistemática, passando a fábrica a servir outras editoras nacionais e as suas próprias etiquetas de edição. Assim, para Losa, a autonomização de sistemas de gravação coaduna-se igualmente com as políticas culturais do regime, destacando-se o papel da Rádio Triunfo que passou, nesse período, a ser responsável pela gravação e divulgação dos cantores da rádio, “...servindo de agente no aparelho ideológico que operava então, sendo um meio significativo de mediatização da música portuguesa” (idem:638). Nas décadas seguintes, destacam-se a criação de novas fábricas e de estúdios de gravação e edição, o que permitiu cada vez mais uma maior autonomização de editoras então proeminentes como a Valentim de Carvalho, empresa discográfica que tinha a edição de fados como eixo central do catálogo da editora. A construção de novos estúdios de gravação e o desenvolvimento de meios tecnológicos e equipamentos de gravação mais sofisticados abriram caminho aos técnicos de som que assim desempenharam um papel essencial no progressivo aperfeiçoamento da qualidade dos registos fonográficos. Como refere Losa: “Ao longo das décadas de 50 e 60, as condições globais para a gravação e edição mudaram significativamente com a criação de novos estúdios e fábricas, e a prática de técnicos de som” (Losa, 2010b:638).

O aparecimento de pequenas editoras nesse período situa-se possivelmente na motivação consequente da maior autonomia comercial obtida com a disponibilização destes sistemas de gravação e edição. Ao mesmo tempo, essa autonomização e as novas sonoridades que começam a surgir em contextos performativos, inspiradas por géneros então em ascensão no estrangeiro, como o *jazz* e o *rock n’roll* e também a canção francesa e italiana, compeliu ao trabalho das editoras em iniciar uma pesquisa de repertórios e intérpretes mais alargado para gravação e edição.

Pela década de 1960, editoras como a Rádio Triunfo (com produção massiva associada ao fabrico de fonogramas) e a Valentim de Carvalho (com longa tradição fonográfica e estratégias comerciais cristalizadas) concentram em si uma grande parte

da produção fonográfica de intérpretes de fados e de artistas que circulam no circuito de produção da canção ligeira, passando também a integrar no seu catálogo conjuntos com sonoridades aproximadas ao rock n'roll americano, assim como agrupamentos liderados por compositores e arranjadores, alguns destes fazendo parte de uma nova geração de compositores integrados na Emissora Nacional como Thilo Krasmann, Pedro Osório e José Calvário. Integrados nesses catálogos estão igualmente alguns intérpretes que participam em eventos musicais então criados, como o Festival RTP da Canção. Criado em 1964, este festival transmitido pela televisão estatal tinha como principal objectivo eleger intérpretes e canções, evidenciando um forte carácter competitivo que “proporcionou um novo terreno de mediatização de vários estilos da música popular” (idem:639). De acordo com a autora, terá servido a função de ser mais uma via de divulgação dos valores estéticos transmitidos na Emissora Nacional, correspondendo a gravação fonográfica desses intérpretes e canções a uma garantia de sucesso comercial assegurado pelas editoras.

Esta ligação entre circuitos de produção e o sucesso que revelaram fez com que o evento passasse a ser também um estímulo à composição, abrindo lugar a uma vaga de inovação e experimentação de novos valores estéticos na música ligeira e consequente ampliação do papel da televisão na mediatização de cantores. Assim, em finais dos anos 60, novos programas televisivos, como Discorama, Riso e Ritmo, e Zip-Zip desempenharam um papel importante na divulgação mediática da música, estando os dois últimos directamente relacionados com a difusão televisiva e radiofónica e, mais tarde, edição e comercialização de fonogramas de cantores associados, por exemplo, à balada.

A década de 1960 é assim apontada como momento de reconfiguração da indústria fonográfica. Losa propõe uma conjuntura de factores para esta configuração: as novas condições de gravação e experimentação; a autonomização dos modos de produção fonográfica; e o aparecimento de intérpretes e repertório até aí pouco mediatizados. Terão sido estas as condições que terão levado ao exponencial investimento de pequenas editoras então emergentes, como a Sassetti, a Tecla e a Orfeu de Arnaldo Trindade, entre outras, na procura de diversidade de géneros e variedade de repertório português para os seus catálogos, mas também na representação e distribuição de repertório internacional.

Aliado à partilha de certos valores ideológicos, e apesar das diferenças de formas de gestão e estratégia comercial, poderá estar o interesse por cantores então emergentes nesse período. Desta forma, será sobretudo no âmbito de algumas pequenas editoras discográficas, e de processos de gravação interrelacionados com programas televisivos e radiofónicos, que grande parte do repertório de intérpretes associados à canção de protesto será gravado. Porém, é também através de relações pessoais, que personificam a partilha de determinados valores, que alguns dos agentes envolvidos na produção fonográfica irão surgir.

3.2 – A difusão da “canção de protesto” nos meios de comunicação

Toda a conjuntura política, social e editorial da década de 1960, terá impacto em vários circuitos de mediatização em massa. O papel de alguns programas de rádio e televisão, assim como de publicações periódicas de divulgação e opinião musical que surgem na segunda metade da década de 1960 é considerado, na maior parte das fontes consultadas, como essencial para o exponencial mediático de um vasto repertório nacional e internacional que representava uma alternativa à *canção ligeira* e ao fado, que até então constituíam grande parte da programação musical desses meios. Alguns destes programas haviam, no entanto, de se tornar ainda mais marcantes, sobretudo na música associada à crítica social, através da criação de um circuito de ligação mediática que integrava cantores em passagem por programas de rádio e televisão, cuja programação estava a cargo de agentes que revelavam posições críticas ao governo. A passagem por estes programas levaria alguns intérpretes a dar início à gravação de fonogramas, por vezes em editoras criadas após o sucesso dos mesmos.

Entre estes, o programa televisivo Riso e Ritmo, criado em 1965 por Francisco Nicholson, Armado Cortez e Eugénio Pepe. Apesar do programa ter uma orquestra dirigida pelo maestro Jorge Costa Pinto (assim como um grupo de ballet), Francisco Nicholson conta no programa Estranha Forma de Vida⁵¹ que, a determinada altura, um dos objectivos do programa passava pela tentativa de inovação dos espectáculos performativos, essencialmente nos domínios do teatro e da música, tendo para tal sido criado a editora RR em 1966. A editora acabaria assim por integrar alguns cantores e

⁵¹ Episódio 6, transmitido na RTP a 16 Novembro 2011

conjuntos *pop rock* que passavam pelo programa e eram depois convidados a gravar, revelando igualmente cantores que apresentavam repertório da balada, como Vieira da Silva e Ernesto César, por exemplo. Vieira da Silva conta⁵² que após ter ido cantar ao programa o tema *Canção para um Natal* é convidado para gravar na editora o seu primeiro fonograma em EP. Este viria a ter impacto sobretudo pela inclusão do tema *Canção para um povo triste*, que segundo ele causou alguma discussão entre os produtores do programa pela mensagem de crítica que continha e que terá motivado a sua gravação. Embora o fonograma tenha sido apreendido pouco depois do seu lançamento, Vieira da Silva continuaria a gravar para a mesma etiqueta, tendo editado outros dois EP (1970 “Para a construção da cidade necessária” e 1971 “Canto da Hora Chegada”) e um single (1969 “Canções de Natal”, acompanhado por Rute).

O papel de charneira que é atribuído por várias fontes em relação à mediatização da canção de protesto no programa Zip-Zip, leva-nos a uma observação mais interessada do mesmo, sobretudo no que se refere à produção fonográfica a este associado. O programa foi concebido por Carlos Cruz, Fialho Gouveia e Raúl Solnado com direcção de José Nuno Martins. Para Sofia Lopes (2012), a ideia principal residia na criação de um programa de variedades, incluindo *talk-show* com entrevistas, apresentações musicais ao vivo e *sketches* de humor. O programa era gravado ao vivo no Teatro Villaret e transmitido na televisão dois dias depois, tendo durado cerca de oito meses, entre Maio e Dezembro de 1969, em pleno período da chamada “Primavera Marcelista”. A grande popularidade junto das audiências motivou bastantes discussões, como refere o semanário Flama na altura: “Só um outro espectáculo, o futebol, conseguiu até hoje absorver o interesse de tanta gente ao mesmo tempo e oferecer motivo de igual debate e discussão, semana fora”⁵³. Foi através deste programa que vários cantores associados à balada e a contextos performativos de contestação social, essencialmente nos meios académicos, se apresentaram pela primeira vez na televisão, sendo que vários destes eram até então nomes completamente desconhecidos dos meios de comunicação.

⁵² *idem*

⁵³ Flama, nº1115, 18 de Julho de 1969

Segundo Sofia Lopes, apesar da diversidade de convidados para apresentações musicais de temas, existia entre os apresentadores e colaboradores do programa a intenção de divulgar sobretudo novos nomes na canção popular portuguesa que não estivessem associados às estéticas da canção ligeira até então mediatizadas, seguindo a linha do programa radiofónico PBX, que um ano antes era apresentado por Fialho Gouveia e Carlos Cruz e no qual já haviam sido difundidas canções de vários intérpretes, tais como Manuel Freire e José Jorge Letria, entre outros. Por outro lado, a autora refere que não existia uma ligação particular dos apresentadores aos movimentos de contestação da época, no entanto, a escolha dos intérpretes a apresentar no programa não terá sido alheia aos valores ideológicos destes agentes, sendo que os meios limitados do programa também facilitaram a ida de músicos que se apresentassem em palco com poucos recursos, característica da maior parte dos cantores associados à balada. Neste sentido, o critério de selecção dos músicos baseou-se sobretudo em opções pessoais de José Nuno Martins, que segundo Lopes “...através dos seus conhecimentos pessoais adquiridos no ambiente universitário lisboeta, permitiu a exposição mediática, em muitos casos pela primeira vez, de diversos intérpretes associados quer à *balada*, quer a novos modelos de apresentação da canção” (Lopes, 2012:165).

Embora não seja conhecida a programação integral ao longo da emissão, é possível constatar para a autora uma proeminência de nomes ligados ao movimento da balada, uns já reconhecidos nesse campo através da produção fonográfica, embora com relativa projecção mediática, casos de Adriano Correia de Oliveira, Manuel Freire, José Jorge Letria e António Macedo, entre outros que se iam destacando em recitais e concertos ligados à contestação política, como José Barata Moura, Francisco Fanhais, Denis Cintra, Hugo Maia de Loureiro, Carlos Alberto Moniz, etc. Igualmente importante é a presença ao longo do programa de vários poetas como Mário Viegas, Almada Negreiros, Ary dos Santos e Tóssan, entre outros, conhecidos pela crítica e sátira social apresentada nos poemas. O facto de alguns destes serem já conhecidos nos ambientes de contestação e, nalguns casos, perseguidos pela polícia política, motivou igualmente a intervenção da censura que terá tido influência ao longo de quase todas as emissões e que passou a ter também como referencial os cantores que participavam no programa. Desde as interdições à participação de José Afonso e Natália Correia, até

proibições de alguns temas ou de parte das letras, bem como cortes na montagem da emissão a ser transmitida pela televisão, a censura terá tido um papel influente para o desfecho do programa.

Porém, o mesmo é reconhecido não só na divulgação de novos nomes da canção portuguesa, mas também devido à sua forte popularidade e receptividade como instrumento inovador de dinamização cultural da audiência, introduzindo uma nova abordagem mediática da canção de protesto, como se pode ler pela opinião de Mário Castrim a um inquérito realizado pela revista Flama:

“O público não funciona, pois, como um objecto, um alvo, um consumidor puro e simples. Interfere na modificação do produto. Na medida em que o público critica, luta contra a alienação, autonomiza-se (...) convive com artistas de altura de um Almada Negreiros, ouve falar em calão; assiste a entrevistas que, na sua simplicidade, são críticas aceradas a aspectos da sociedade portuguesa; escuta canções de protesto como jamais fora dado a escutar na Televisão Portuguesa...”⁵⁴

A motivação para a divulgação de novos nomes da canção portuguesa e o impacto desta sobre o público terá estado assim na origem das motivações dos responsáveis do programa para a criação da editora Zip-Zip. Esta editora tornou-se o veículo responsável pelas primeiras edições discográficas de muitos dos nomes que foram sendo apresentados ao longo do programa. A editora é criada quase no final do programa, estreando-se com um LP que reúne temas de José Barata Moura, Francisco Fanhais, Ruy Mingas, Hugo Maia de Loureiro, António Victorino d’Almeida, entre outros, representando assim alguns dos que então tinham actuado no programa. A editora acabou por ter um papel essencial ao estender a edição a intérpretes que então se tinham estreado no programa e ainda de outros, como José Jorge Letria e Manuel Freire, que já haviam gravado para outras editoras e passam a fazê-lo agora para a Zip-Zip, motivados pelo intuito e âmbito da criação desta.

José Jorge Letria⁵⁵, por exemplo, tinha gravado os seus primeiros fonogramas na editora americana RCA – Victor, representada em Portugal pela Telectra. A editora americana tinha já uma reconhecida reputação internacional (tendo um vasto repertório diversificado com nomes como Elvis Presley, Jefferson Airplane, Nelson Gonçalves, entre muitos outros), pelo que no caso de José Jorge Letria a gravação só se

⁵⁴ *idem*

⁵⁵ Informações obtidas em entrevista a José Jorge Letria, realizada a 10 de Julho 2012, Lisboa

tornou possível pela intervenção de António Moniz Pereira e José Cid, que integravam o Quarteto 1111. Apesar de ser ainda recente o envolvimento político de José Jorge Letria, que surge com a entrada na Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa em 1968, começa a cantar “canções politizadas”, fazendo uso de poemas de Ary dos Santos, José Gomes Ferreira, entre outros, e criando algumas canções com poemas seus. Estas eram que eram apresentadas, sobretudo, em convívios da Universidade durante a crise académica de 69 ou em colectividades de trabalhadores nos subúrbios de Lisboa. Após algumas experiências com o Quarteto 1111, com quem partilha alguns temas da sua autoria, é António Moniz Pereira e José Cid, que funcionavam como “olheiros” da RCA, que o põe em contacto com a editora para gravação de um EP que incluiria alguns dos primeiros temas por ele criados, como *História de José Sem esperança*, *Arte Poética*, *Tango dos pequenos burgueses* e *Pare, escute e olhe*. O fonograma é gravado no estúdio do Quarteto 1111, com acompanhamento destes e direcção musical de José Cid. Segundo José Jorge Letria, será a partir da divulgação deste EP em programas radiofónicos, como o Página Um, que será feito o convite a participar no programa Zip-Zip, após o qual foi convidado a gravar para a editora recém-criada.

Já Manuel Freire dava, em 1968, os seus primeiros passos na canção, musicando poemas de António Gedeão, Manuel Alegre, Daniel Filipe, Carlos de Oliveira, entre outros. Será nessa altura que, segundo Raposo (2000), é convidado a gravar para a editora Tecla⁵⁶ de Jorge Costa Pinto, os seus primeiros fonogramas que

⁵⁶ No entanto, a linha editorial desta editora, fundada em 1967, era mais diversificada, abrangendo sobretudo nomes já consagrados da canção ligeira, embora o editor reconheça que o campo da canção de crítica social também foi por ele explorado com as gravações de obras de Carlos do Carmo (que nessa altura interpretava fados a partir de poemas de José Afonso ou António Gedeão) ou mais tarde o tema *Tourada*, escrito por Ary dos Santos e interpretado por Fernando Tordo no FRTPC em 1972, tema que é considerado dos mais paradigmáticos da presença da crítica política e ironia social nesse evento. Jorge Costa Pinto, em entrevista à revista *Autores* de Abril/Junho de 2004, refere que: “*Tinha obras importantes de grandes autores. Comecei em 1967, com um disco do João Maria Tudela e outro da Florbela Queiroz. Depois editei a Madalena Iglésias, numa altura em que trabalhava como arranjador para outras editoras. Foi então que fiz os arranjos de um disco para a Philips, com o Carlos do Carmo. Foi o 'Por Morrer uma Andorinha'. Depois ele veio para a Tecla e gravámos 'Gaivota' que ganhou logo um prémio. Seguiu-se o 'Canoas do Tejo'. Na Tecla também gravámos a 'Pedra Filosofal' do Manuel Freire e a 'Tourada' do Fernando Tordo. O Ramiro Valadão não queria nem por nada que a canção fosse ao festival da RTP, mas eu impus a presença do Tordo.*”

incluíam temas como *Livre*, *Lutaremos Meu Amor*, *Eles*, *Pedro Soldado*, entre outros. A participação de Manuel Freire no programa Zip-Zip é marcada pela interpretação do tema *Pedra Filosofal* (letra de António Gedeão), que terá atingido bastante sucesso na emissão televisiva, pelo que este intérprete se tornou o primeiro a gravar para a editora. O trabalho da editora será extensível a diversos intérpretes que veriam grande parte da sua obra musical editada sob esta etiqueta, tais como Francisco Fanhais, Pedro Barroso, José Barata Moura, Ruy Mingas, Hugo Maia de Loureiro, José Almada, Grupo Intróito, Carlos Alberto Moniz, entre outros, alguns destes mantendo uma relação de produção fonográfica com esta etiqueta até já depois do 25 de Abril. A capacidade da editora para a gravação de um repertório até então alternativo e funcionando a partir de uma rede de contactos criada através do programa televisivo, será ainda mais visível com a fusão entre a editora e a empresa Sassetti em 1972, que será abordada mais à frente.

Entretanto, já em 1970, após o final da transmissão televisiva do Zip-Zip, é criado o programa radiofónico Tempo Zip, que serviria como extensão à divulgação de fonogramas de cantores que então gravam para a editora, estendendo o modelo de mediação e comunicação experimentado na televisão. O programa durou dois anos e teve como realizador João Paulo Guerra, jornalista que ainda durante a emissão televisiva do Zip-Zip, tinha escrito no suplemento do Diário de Lisboa *A Mosca*, na secção POPularucho, uma forte crítica ao modelo da *canção ligeira* veiculada pelos meios de comunicação, atribuindo-lhe então a designação de *nacional-cançonetismo*. Esta designação seria a partir daí assimilada no discurso de vários músicos, críticos e outros agentes, sendo que, segundo o autor, o termo sugeria a “definição de um tipo de cançoneta vazia que o regime assumia como sua por oposição às cantigas de intervenção”⁵⁷.

A reforçar a ideia de criação de um movimento de renovação da canção iniciada por uma conjuntura entre diversos agentes e músicos que se movem em circuitos de mediatização alargados em editoras, programas de rádio e televisão, está a criação da revista Mundo da Canção pouco após o final da emissão televisiva do Zip-Zip em 1969. Esta foi a primeira revista de divulgação e opinião musical a apostar em repertório dos

⁵⁷ João Paulo Guerra, citado em: <http://www.guedelhudos.blogspot.pt/2012/07/o-nacional-canconetismo-faz-43-anos.html>

cantores integrados no movimento de renovação da canção popular. Logo no primeiro número pode-se ler no editorial as intenções e objectivos da revista:

“No plano nacional divulgar o mais possível todos aqueles que estão lutando para transformar e dar novos rumos à música Portuguesa. Uma nova música Portuguesa simples mas com poesia de conteúdo dirigida a todas as pessoas, para cantar o que se passa na vida, na realidade do quotidiano”⁵⁸.

O quadro redactorial da revista contou com vários nomes de músicos e agentes que então desempenhavam actividades para editoras e programas de rádio como, entre outros, Viale Moutinho, Maria Teresa Horta, Vieira da Silva, José Jorge Letria, Tito Lívio e Mário Correia. Assim, a publicação contava com secções onde se incluíam letras de canções, biografias de músicos, entrevistas, críticas e opiniões a fonogramas e concertos, onde frequentemente os cantores associados à canção de protesto passaram a ser pretensos. Devido a este facto, a publicação viria a sofrer algumas interrupções por força de suspensões da PIDE, tornando-se irregular.

3.3 – Arnaldo Trindade e a etiqueta Orfeu

“Não conheço de facto nenhum cantor tão completo como ele [José Afonso]. Não só a voz maravilhosa como também o bom gosto, os arranjos.... Ia buscar também pessoas, foi buscar o Fausto... todos eles cantavam e ajudavam-se mutuamente esse grupo da altura... o Vitorino, o José Mário Branco e outros...”⁵⁹

A etiqueta Orfeu da editora de Arnaldo Trindade é um dos casos mais paradigmáticos da aposta em novos intérpretes, sendo que entre inícios da década de 1960 até finais de 1970, a empresa irá reunir no seu catálogo grande parte dos músicos associados à canção de protesto: José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, Francisco Fanhais, Fausto, Luís Cília, Vitorino, José Manuel Osório, José Jorge Letria, Sérgio Godinho, Samuel, entre outros. A etiqueta foi criada em 1956 no Porto por Arnaldo Trindade, filho de um vendedor de electrodomésticos, que após a morte do pai assumiu a gestão da empresa. Movido pelo gosto pessoal e por afinidades

⁵⁸ Mundo da Canção nº1, 1969

⁵⁹ Arnaldo Trindade, entrevista ao programa “Estranha Forma de Vida – Uma História da Música Popular Portuguesa, RTP, ep. 6, 11 de Abril 2012

estéticas, inicia a actividade editorial com a gravação de poesia dita pelos próprios autores, como José Régio, Miguel Torga, entre outros (Losa, 2009). Os critérios e métodos pioneiros de Arnaldo Trindade para a produção fonográfica constituem para Losa um dos factores essenciais para o sucesso da editora. A motivação do editor e o desprendimento comercial face à actividade de gravação aliado ao gosto pessoal proporcionaram na actividade editorial da empresa um ponto de partida divergente do restante panorama editorial português, em particular as grandes empresas como a Rádio Triunfo e Valentim de Carvalho que por essa altura estipulavam a selecção de repertório e artistas com base em critérios de indicadores de sucesso na produção fonográfica.

Daí resulta a grande diversidade de intérpretes e repertório que caracterizam o catálogo de produção fonográfica da editora e que engloba vários géneros e domínios musicais que vão desde *conjuntos típicos, ranchos folclóricos, fado, canção de Coimbra, poesia declamada* e grupos *pop-rock*.

É nesta editora que Adriano Correia de Oliveira inicia em 1960 a produção fonográfica integral da sua obra musical, com o EP “Noite de Coimbra”. Segundo Manuel Reis (1999), é António Portugal, que nessa altura colaborava já com Arnaldo Trindade, que os apresenta. Arnaldo Trindade, numa entrevista em 2007 ao jornal Público por ocasião da reedição da obra completa de Adriano Correia de Oliveira⁶⁰, aponta que o convite feito a Adriano Correia de Oliveira para integrar a editora prendia-se com o interesse na exploração de novos intérpretes oriundos de Coimbra, como refere:

“Conheci-o [Adriano Correia de Oliveira] nessa época, quando estava a surgir uma nova geração de intérpretes do fado de Coimbra, de que ele fazia parte, tal como José Afonso ou o Luís Goes. E a «Orfeu» estava interessada em gravar colecções de fados de Coimbra, porque era um género que ainda não tínhamos no nosso catálogo”

Para Adriano, a motivação em integrar-se numa editora prendia-se sobretudo com a possibilidade de fazer chegar a sua obra a outros, ao afirmar já em 1982, em relação à sua longa ligação editorial com a Orfeu que “só uma organização deste tipo

⁶⁰ NIZA, José (coord.) (2007) *Adriano Correia de Oliveira: obra completa, vol.2*. Público, Comunicação Social, S.A.

permite que se chegue pelo disco até milhares de pessoas”⁶¹. A ligação com a editora será estabelecida através de um contrato, através do qual Adriano passa a receber uma quantia mensal sob o compromisso de gravação de um disco por ano. A integração deste cantor na editora assume contornos mais abrangentes, pois será a partir do papel de intermediário que lhe é atribuído por Arnaldo Trindade, que outros músicos e agentes envolvidos na produção fonográfica se irão integrar. Na mesma entrevista acima citada, Arnaldo Trindade refere que toma conhecimento da obra de José Afonso através de Adriano Correia de Oliveira, a quem o editor reconhece uma grande responsabilidade pela integração de José Afonso na editora.

Em 1967, José Afonso regressa de Moçambique para onde tinha partido em 1964, razão pela qual não grava nenhum disco nesse período. Até essa altura, José Afonso havia gravado os seus primeiros fonogramas, essencialmente em formato EP, em diferentes editoras e etiquetas que então demonstravam interesse em diversos domínios musicais, incluindo os intérpretes da Canção de Coimbra: etiqueta *Alvorada* da Rádio Triunfo, Discos Rapsódia, etiqueta *Columbia/EMI* da Valentim de Carvalho e a etiqueta *Ofir* da Discoteca Santo António (para a qual José Afonso grava o seu primeiro álbum, intitulado “Baladas e Canções”, de 1964).

Assim, quando José Afonso regressa de África traz consigo planos de gravação de um disco que ele intitulara de “Cantares do Andarilho”. Alguma informação conseguida nesta investigação, embora permaneçam contrariedades em algumas fontes consultadas, sugerem que o interesse na gravação do disco era bastante alargado a várias editoras⁶², não obstante problemas que os seus fonogramas já haviam criado em algumas empresas devido à intervenção da censura na proibição de alguns temas, sendo esta uma das razões apontadas por Arnaldo Trindade para a dificuldade de José Afonso em arranjar quem gravasse o disco (Losa, 2009). A proibição dos temas *Menino do Bairro Negro* e *Vampiros* inseridos no EP “Baladas de Coimbra” de 1963, editado pela Discos Rapsódia, havia obrigado a estratégias por parte da

⁶¹ Citação em Reis, *Adriano Presente*, 1999.

⁶² José Afonso escreve um postal a Albano Rocha Pato, sem data, onde escreve: “*Meu caro Pato, recebi o seu postal. Preciso que me diga com a máxima urgência quais as ofertas de gravação e condições propostas. Há mais de quinze dias que prossegue uma renhida luta de concorrência comercial em que me disputam a Alvorada, a Valentim e a Tecla. Deixei o caso a um sujeito muito amigo, tipo influente e com muita experiência que é uma espécie de procurador. Tenho estado à venda por preços que vão subindo à medida que a concorrência se acentua (...)*” - publicado no catálogo “Desta canção que apeteço – obra discográfica de José Afonso 1953/1985”, 2011.

editora em reeditar o mesmo apenas com versões instrumentais dos dois temas. Situações idênticas foram verificadas noutros temas, como *Ó Vila de Olhão*, inserido no EP “Cantares” editado pela Valentim de Carvalho (Pimentel, 2009)⁶³. Terão sido estas situações que prejudicaram, no caso da primeira, a possibilidade de um contrato de José Afonso com a editora para a gravação de um LP. Segundo Paula Abreu (2010), Armando Cerqueira, funcionário da empresa Discos Rapsódia, refere que esta contava com a colaboração de Rocha Pato, pai de Rui Pato, que então acompanhava José Afonso, razão pela qual a autora aponta o interesse da editora na gravação do músico e de outros que por essa altura surgiam como intérpretes da canção de Coimbra. Esta editora fazia também a distribuição de trabalhos da Chant du Monde em Portugal, editora francesa com uma linha editorial com forte tendência na música política de vários países e à qual estava ligado Luís Cília, pelo que Paula Abreu (2010) sugere uma possível incursão política no repertório da editora nesse período. Porém, a autora refere que podem ter sido os problemas criados junto do governo com este repertório que levaram a empresa a afastar-se da edição de música associada ao protesto social, optando pela cristalização de catálogo dedicado sobretudo a *ranchos folclóricos*, *bandas filarmónicas* e grupos de *cantares ao desafio* (Abreu, 2010:294/95).

No entanto, para Losa, o editor Arnaldo Trindade movia-se por decisões baseadas em relações e motivações pessoais, pelo que será uma escolha essencialmente de gosto e afinidade estética com a música que o leva a tomar a responsabilidade de gravação e edição de “Cantares do Andarilho”, como refere:

*“...o responsável era o editor, nem o autor nem o cantor tinha responsabilidade nenhuma política, o editor é que tinha. Tanto é assim que eles andaram com o Cantares do Andarilho por toda a parte e ninguém quis tomar essa responsabilidade. Na altura, eu achei aquilo tão bonito, tão bonito, tão bonito (para mim o Cantares do Andarilho é o grande disco do José Afonso) “eu vou tomar a responsabilidade disto, vou para a frente”, e gravamos. Porque ele vinha do problema dos Vampiros, não era, feito na Casa Figueiredo, na Rapsódia”*⁶⁴

⁶³ No blogue *ié-ié* (guedelhudos.blogspot.com) de Luís Pinheiro de Almeida é sugerido como motivo de proibição do fonograma “Cantares de José Afonso” da Valentim de Carvalho, a capa da primeira edição que continha uma fotografia de Varela Pecurto, que retracta a encenação de um bairro pobre no Choupal em Coimbra, criada por Albano Rocha Pato. De facto, a segunda edição, para além da versão instrumental do tema *Ó Vila de Olhão* interpretado pelo Conjunto de Guitarras de Jorge Fontes, contém uma fotografia de capa diferente.

⁶⁴ Arnaldo Trindade citado em Losa, 2009

Porém, para José Afonso, em entrevista a José Salvador⁶⁵, a escolha de gravar pela Orfeu de Arnaldo Trindade deve-se sobretudo a razões económicas, pois vivia por essa altura um período bastante complicado financeiramente, pelo que a sua decisão terá sido com base na proposta que lhe foi feita representar um “cachet superior aos outros”. José Afonso afirma então que a sua motivação para a gravação de discos passa essencialmente por necessidades económicas, pois nessa altura já tinha sido proibido de exercer a actividade de professor passando a música a representar a sua única actividade, como escreve numa carta enviada ao irmão:

*“Presentemente vivo do que canto. Amanhã, por exemplo, sigo para Caminha com o Paredes e com o Rui Pato. Segundo me disse o organizador, o cachet que me foi atribuído é razoavelmente compensador. Outros biscates me esperam. Caldas, Alcobaca, Nazaré, talvez Portimão. Em Outubro darei um espectáculo no Monumental e tentarei gravar em França dois «long-playing»”*⁶⁶.

Este é um dado importante, pois José Afonso assina contrato com Arnaldo Trindade em moldes semelhantes aos de Adriano Correia de Oliveira, passando a gravar um fonograma por ano, mediante pagamento mensal⁶⁷. Segundo Manuel Reis e Irene Pimentel, os dois músicos referem em várias entrevistas que na base desta relação duradoura estarão as condições de liberdade que o editor lhes dava para fazerem aquilo que queriam, sem pôr nenhuma das condições às criatividades musicais dos dois.

Arnaldo Trindade começa a aplicar políticas empresariais mais competitivas que se reflectem na criação de estruturas próprias de divulgação e distribuição de discos que inclui a promoção dos músicos na rádio e televisão, sendo que no caso de José Afonso e Adriano Correia de Oliveira se torna mais complicado devido à “autocensura” promovida por responsáveis da Emissora Nacional e da RTP. Losa refere que o

⁶⁵ Entrevista publicada em “Desta canção que apeteço – obra discográfica de José Afonso 1953/1985”, 2011

⁶⁶ Excerto de carta enviada por José Afonso ao irmão João Afonso dos Santos, datada de 2/8/1968, publicada em “Desta Canção que apeteço – Obra Discográfica de José Afonso”, 2011

⁶⁷ A recente reedição da obra integral de José Afonso contém o fac-simile do contrato assinado entre José Afonso e Arnaldo Trindade. Neste contrato é referido que para além do pagamento de um valor mensal (em 1974 seria de 75000 escudos por dois discos) mediante a gravação de uma média de um disco por ano, é feito com o cantor um contrato no valor de 10000 escudos para desempenhar actividades de «consultor musical» da editora para «dar parecer sobre a qualidade musical das composições sempre que isso lhe for pedido» e «prospeccionar possíveis valores musicais no sentido de obter a sua colaboração para a firma»

investimento na gravação de alguns músicos em estúdios estrangeiros conceituados e com mais recursos técnicos, assim como a constituição de equipas de promotores e consultores no Porto e em Lisboa, que reuniam nomes como Viale Moutinho, Carlos Cruz, José Calvário e José Niza (tendo sido este directamente sugerido por Adriano Correia de Oliveira), caracteriza as estratégias inovadoras da editora. Será a partir desta equipa e em particular de José Niza, que desempenha papéis diversos na editora como produtor, compositor e letrista, que vários músicos se integrarão na editora e que esta encarará eventos mediáticos, como o Festival RTP da Canção, principalmente “como meio de aproximar a produção musical portuguesa das correntes da canção popular internacional” (Losa, 2010a:49).

Este é também um papel exigido a José Afonso. No contrato estipulado, é referido o desempenho de actividades extramusicais, que se prendem com a “prospecção de valores” da canção portuguesa, como refere o próprio já nessa função:

*“Procuro indivíduos com imaginação, que componham música de qualidade e vendável. O Arnaldo Trindade é um comerciante. A tarefa que me encomendou subordina-se a objectivos comerciais. Tenho, porém, a maior liberdade de acção. O patrão, que também é um homem de vistas largas dá-me carta branca. Estou, sobretudo, interessado em cantores dos subúrbios das cidades angolanas e moçambicanas. Acho que existem aí estilos e técnicas originais e ignorados.”*⁶⁸

Dentro das estratégias de prospecção do editor, os membros desta equipa serão assim responsáveis pela integração de outros músicos na editora, como sucederá com Samuel que grava o seu primeiro EP na Orfeu a convite de José Afonso:

*“O choque foi muito grande, porque eu fazia umas cantiguinhas um bocado para o lírico e, depois dessa conversa, fui para casa e fiz uma série de cantigas assim de rajada, de um dia para o outro. Uma delas, o “Cantigueiro”, que foi a que mais me marcou. O Zeca achou graça, adoptou-a e, quinze dias depois, lá estava eu a gravar um disco para a editora onde ele gravava: a «Arnaldo Trindade»”*⁶⁹

O mesmo aconteceu com outros músicos que vão sendo integrados na editora através do contacto com José Afonso e Adriano Correia de Oliveira, tais como Francisco Fanhais, Luís Cília e Fausto. Outros músicos, envolvidos em eventos mediáticos como o FRTPC e que terão um papel influente na conjugação entre a crítica social e a canção ligeira, casos de Carlos Mendes, Paulo de Carvalho, Fernando Tordo e

⁶⁸ José Afonso em entrevista a Daniel Ricardo e Cáceres Monteiro, «Cena 7» suplemento de “A Capital” de 26/12/1970, publicado em “Cantar de Novo”, 1971.

⁶⁹ Samuel Quedas, citado na página oficial de Arnaldo Trindade: <http://arnaldotrindade.no.sapo.pt/musica.htm>

Tonicha, entre outros, são também cooptados pela editora a partir das relações pessoais e profissionais criadas entre músicos e outros agentes.

O catálogo da Orfeu e o número de fonogramas que representa, remetem-na para um papel de destaque na edição de vários nomes de cantores associados à canção de protesto e repertório baseado em temas de crítica social. Exemplo paradigmático é o álbum “Fala de um Homem Nascido”, uma opereta em duas partes composta por José Niza com encenação musical de José Calvário e baseada em poemas de António Gedeão que serão interpretados por Duarte Mendes, Carlos Mendes, Samuel e Tonicha.

No entanto, é clara a hegemonia que representam Adriano Correia de Oliveira e José Afonso para a editora. Para além do papel de intermediários que desempenham, a produção fonográfica dos dois é também figurativa de diferentes estratégias de edição e gravação pouco usuais no panorama editorial até então. Como exemplo, o investimento nos processos de gravação em estúdios estrangeiros munidos de tecnologia de produção mais avançada do que existia então em Portugal. Embora os primeiros álbuns de José Afonso sejam ainda gravados nos estúdios da Polysom em Lisboa, casos de “Cantares do Andarilho” e “Contos Velhos, Rumos Novos”, em 1970 José Afonso grava o álbum “Traz Outro Amigo Também” nos Pye Record Studios em Londres (naquela que foi a sua primeira experiência de gravação no estrangeiro), com acompanhamento de Carlos Correia (Bóris)⁷⁰ que recorda que “A abundância de meios técnicos, superiores ao que conhecíamos, foi inspiradora. Pude sobrepor várias faixas de guitarra, obtendo efeitos orquestrais que, na época, pareciam interessantes”⁷¹. Caso paradigmático é o álbum “Cantigas do Maio” de 1971, que é gravado nos Strawberry Studios em Paris, sob direcção musical de José Mário Branco e captações de som de Gilles Sallé e Christian Gence e que viria a marcar um ponto de viragem das formas de concepção fonográfica, sobretudo pelo papel que os arranjos e meios técnicos disponíveis passam a ter no ambiente sonoro da gravação, assim como pela

⁷⁰ Rui Pato foi proibido de viajar por estar ao abrigo do decreto 4900 e então ter sido integrado no serviço militar.

⁷¹ “Desta Canção que apeteço – Obra Discográfica de José Afonso”, 2011

participação de vários músicos nos processos de gravação, característica que se iria manter nos álbuns seguintes, que são gravados em vários estúdios estrangeiros⁷².

Já Adriano Correia de Oliveira gravaria os álbuns “O Canto e as Armas” (1969), “Cantaremos” (1970) e “Gente de Aqui e Agora” (1971) nos estúdios Polysom, pois encontrava-se a cumprir o serviço militar obrigatório, o que o impedia de sair do país. No entanto, destaca-se o último álbum pela integralidade de composições de José Niza, que participa também na produção de outros álbuns de José Afonso, revelando o seu importante papel multifacetado dentro da editora.

Também o número de fonogramas editados por estes dois músicos é largamente superior ao número de álbuns por eles gravados, em grande parte pela edição de fonogramas em formato EP, contendo temas presentes nos álbuns e reedições. Num período compreendido entre 1968 e o 25 de Abril de 1974, os dois músicos representam cerca de quatro dezenas de fonogramas editados em formatos EP e LP, o que pode ser demonstrativo da importância dos mesmos no catálogo da editora. Para Losa, estes álbuns representam, no entanto, um trajecto de difusão da “nova música portuguesa”, assinalando um ponto de viragem, tanto na posição da empresa no mercado, como nas intenções (de músicos, editor e consultores) de criação de um repertório que pudesse constituir, através do critério editorial da qualidade musical e poética, uma alternativa às concepções estéticas da *canção ligeira* até aí dominante.

3.4. – O papel de José Mário Branco e a “concepção fonográfica”

José Mário Branco⁷³ afirma que é José Afonso quem, após uma ida a França em 1970, traz para Portugal as fitas de gravação de canções que haveriam de integrar o álbum “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”. Até 1969, José Mário Branco havia editado o EP “Seis Cantigas de Amigo”⁷⁴ pelos Arquivos Sonoros Portugueses e o single “Ronda do Soldadinho/Mãos ao Ar”, uma edição de autor que é por José Mário

⁷² Grava nos Estúdios Celada em Madrid (Eu Vou ser como a Toupeira – 1972), Estúdios Aquarium em Paris (Venham mais cinco – 1973) e já depois do 25 de Abril de novo nos Pye Record Studios (Coro dos Tribunais – 1974).

⁷³ José Mário Branco, entrevista realizada a 14 de Julho 2012, Guimarães

⁷⁴ A maquete foi gravada em casa de José Mário Branco e trazida por José Afonso que a apresenta a Michel Giacometti, que por sua vez a terá mostrado a Lopes-Graça e que então, para “surpresa” de JMB, decide editar o disco.

Branco concebida como “edição de guerrilha” e com distribuição muito limitada. Em relação a este último, convém referir que os contextos de produção do mesmo envolvem uma postura ainda bastante distante da que adoptaria mais tarde na produção dos álbuns, mas igualmente importante para a moldagem estética dos mesmos. O single foi concebido para funcionar ao mesmo tempo como forma de sustento económico pessoal e como instrumento de propaganda de crítica à Guerra Colonial e ao colonialismo, postura então bastante vincada nas várias canções criadas. Sem condições financeiras para gravar e usando as canções apenas em contextos performativos⁷⁵, José Mário Branco refere que é após o Maio de 68 que acontece o ponto de viragem na sua carreira, no sentido em que começa a perceber que existem estratégias alternativas nas formas como é possível dedicar-se profissionalmente à música. Através do envolvimento com outros músicos franceses (como Colette Magny, Claude Puyalte e Bernard Guérin, sendo que estes dois viriam a participar na gravação do mesmo) a estratégia adoptada foi então a de financiar a gravação e edição de um disco junto daqueles que seriam depois os seus potenciais compradores:

“Nasceu a ideia de se fazer um disco financiado pelos compradores. No fundo, é isso. Fez-se um cálculo... (...) Fomos para um estúdio desses de garagem (aí acho que já era de quatro pistas) e gravámos isto, pá. E então, o que é que havia? Havia encomendas de associações e também da Frente Patriótica da Argélia, associações portuguesas na Bélgica em Bruxelas, Amesterdão, várias em Paris, Lyon, Londres, por aí fora... Eu dizia-lhes «eh pá, isto é muito simples: para fazer o disco, não tenho dinheiro, vocês quantos exemplares é que vendem? Isto fica a x por exemplar, mais ou menos» e eles «tudo bem». Isto obrigou-me a conhecer bem todo o processo de feitura de um disco, incluindo a face industrial: os preços, como é que se faz, os formatos... os procedimentos todos”⁷⁶

Este disco, saído assim completamente à margem das editoras, é distribuído com base nas reservas de encomendas e depois “mão a mão”. O preço do disco, a rondar os vinte escudos, equivale praticamente aos custos de gravação e edição. José Mário Branco refere como objectivo político, pôr o disco a circular em Portugal e nas frentes de guerra das colónias, através de estratégias que passavam pela embalagem do mesmo usando apenas capas brancas e passando as fronteiras escondidos em

⁷⁵ Apresenta como exemplo uma tradução em português da canção “Le deserteur” de Boris Vian, com referências directas a Marcello Caetano

⁷⁶ José Mário Branco, entrevista realizada a 14 de Julho 2012, Guimarães

carros, função essa que terá sido cumprida⁷⁷, embora hajam registos de vários discos apreendidos pela PIDE. Para ele, no entanto, será a partir deste fonograma que vai construir a ideia de criar uma obra fonográfica não apenas com significado político, mas envolvendo motivos ideológicos para a criação musical de uma forma de renovação da canção popular. Começa então a trabalhar em várias canções com Sérgio Godinho e a ponderar na forma como os discos podem ser concebidos, utilizando instrumentos e técnicas de produção mais dedicadas e devotando mais tempo aos arranjos dos temas. A ligação do músico com editoras é por ele contado, num episódio que revela as motivações e perspectivas:

“Numa das idas do Zeca [José Afonso] a Paris, gravamos uma fita eu e o Sérgio [Godinho] umas coisas que tínhamos feito juntos, entregamos aquilo ao Zeca e ele traz para Portugal para mostrar ao Arnaldo Trindade. E não sei porquê, mostra aquilo também ao [António] Marques de Almeida da Sassetti. A Sassetti tinha tido uma injeção de capitais dum gajo qualquer dos azeites lá do Alentejo e o Marques de Almeida, um gajo de esquerda (depois veio-se a saber que era do PC e sempre foi) que tinha iniciado um ressurgimento da editora Sassetti que era muito antiga não só na música clássica mas também no disco falado (alguns prensados depois em Paris por minha mão) (...) e ele telefona-me a dizer «José Mário, nós queremos iniciar uma série de discos de canções e queríamos abrir a colecção com o seu primeiro álbum de longa duração» e foi ali uma discussão entre ele e o Arnaldo Trindade que também já me tinha ligado a dizer «vamos lá gravar isso então!». Eu aceitei a Sassetti por dois motivos... [tens de ver que isto era tudo feito ao telefone, a 2000 Km de distância pá, a gente tinha de estar ali a falar de números... e eu já ouvia queixas do Zeca e do Adriano [Correia de Oliveira] por causa do Arnaldo Trindade porque o gajo não pagava e não sei quê, diziam que ele era um aldrabão e era... (...) apesar de ter esse mérito de ter editado esses discos...] (...) primeiro, porque ele [António Marques de Almeida] me disse «é o estúdio que o Zé Mário quiser, com os músicos que o Zé Mário quiser, o Zé Mário é que decide». E segundo, porque aceitaram a condição que eu lhes pus que era «se fazem um disco meu, também têm de fazer o do Sérgio». Nós éramos unha com carne naquele momento, a fazer coisas juntos.”⁷⁸

Para além de descrever o papel do envolvimento de outros músicos como preponderante para a produção fonográfica, esta citação inscreve igualmente o surgimento da Sassetti neste contexto. Segundo Losa (2010d), em 1970 a empresa havia sido adquirida pela editora “Guilda da Música”, fundada em 1968 por António Marques de Almeida e dois sócios, mas seria já a partir de 1972, coincidente com a

⁷⁷ O disco viria a circular em Portugal com capas feitas pelo pai, referindo igualmente que o disco chegou a passar em rádios dos militares em Angola e na Guiné, para além da Rádio Portugal Livre na Argélia

⁷⁸ José Mário Branco, entrevista realizada a 14 de Julho 2012, Guimarães

fusão com as Organizações Zip-Zip, que a editora deu início a um projecto de edição discográfica mais abrangente a diferentes domínios musicais e que englobava secções de “música ligeira”, “música clássica” (Lopes-Graça e Jorge Peixinho, entre outros) e “discos falados” (Ary dos Santos, Eunice Muñoz, entre outros) (Losa, 2010d:1188). A acção da editora em alguns domínios específicos, nomeadamente da *música ligeira*, engloba-se igualmente no processo de abertura de mercado a novos intérpretes e a tendências de práticas musicais alternativas às então veiculadas comercialmente por outras grandes editoras como a Valentim de Carvalho e a Rádio Triunfo. Losa refere que a proeminência de músicos que se manifestam contra o regime no catálogo da editora “pode ser um indicador do critério de selecção de artistas, tendo levado a incidentes com a PIDE e à apreensão de obras que foram retiradas da circulação comercial” (Losa, 2010b:1188). De facto, as referências de José Mário Branco e José Jorge Letria nas entrevistas concedidas, sugerem que as tendências políticas do editor e outros agentes da empresa podem ter sido um critério para o interesse na edição e distribuição do seu repertório.

José Jorge Letria admite que até 1971 não tinha conhecimento das intenções da Sasseti em apostar numa linha editorial de novos nomes da canção, daí que tenha sido algo surpreendido com a proposta de integração no catálogo desta, já depois da sua participação e gravação para a etiqueta Zip-Zip. Nessa altura, foi convidado a integrar um “projecto”, segundo o qual estavam a ser exploradas pela editora inovações nas técnicas de gravação que seriam feitas em estúdios estrangeiros. O álbum “Até ao Pescoço” é gravado nos Strawberry Studios, sob direcção de José Mário Branco e produção de Manuel Jorge Veloso, o que para Letria significou “um horizonte que se alarga, ir a Paris, gravar em Paris e logo com o José Mário Branco, num estúdio do melhor...”⁷⁹. Ao mesmo tempo, a entrada na editora permitiu-lhe assumir a profissionalização enquanto músico, com um contrato anual que garantia um ordenado por gravações e receitas de vendas de discos, o que segundo ele, representava a primeira vez que iria receber algo significativo da sua actividade como músico.

Para José Mário Branco, os arranjos do álbum de José Jorge Letria constituíram porém um desafio, pois considerava que “...as canções eram muito más. Assim, ou

⁷⁹ José Jorge Letria, entrevista realizada a 10 de Julho 2012, Lisboa

recusava, ou usava aquilo para exercitar a linha que tinha aberto com o meu álbum. São os melhores arranjos que eu já fiz na minha vida (...) houve ali uma reconcepção total daquele material”⁸⁰. José Mário Branco refere que as garantias de liberdade para a produção deste álbum, foram assim uma das razões pelas quais terá aceitado envolver-se no mesmo, “exigindo” de imediato o envolvimento de vários músicos para a gravação deste álbum⁸¹.

José Mário Branco irá colaborar, enquanto arranjador e director musical, entre 1971 e 1972, na gravação dos álbuns de José Jorge Letria, Sérgio Godinho, José Afonso e no seu próprio álbum, gozando de condições inexistentes em Portugal. Para o músico, estes álbuns representam todo um processo que distingue o produto fonográfico dos contextos performativos⁸² em que essas canções são praticadas: “É um processo para encontrar um som novo que tenta perceber que uma cantiga gravada é um objecto totalmente diferente de uma cantiga cantada ao vivo.”⁸³

Entre 1971 e 1972 são editados na Sasseti os fonogramas “Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades” e “Margem de Certa Maneira” de José Mário Branco, assim como o EP “Romance de Um dia na estrada” de Sérgio Godinho, a que se seguiria o álbum “Sobreviventes” e ainda o álbum “Pré-Histórias”, o mesmo acontecendo com José Jorge Letria que edita o single “Tango dos Pequenos Burgueses” em 1971 e no ano seguinte o álbum “Até ao Pescoço”. Os álbuns de Sérgio Godinho e José Mário Branco seriam publicitados nos meios de comunicação e apresentados como representantes da renovação da música portuguesa, como se pode ler num anúncio da Sasseti publicado na revista Mundo da Canção⁸⁴:

“«Música para ouvir de olhos abertos» ou a verdadeira maioria da música ligeira portuguesa. José Mário Branco e Sérgio Godinho: dois estilos pessoalíssimos de cantar a mesma força de renovação.”

⁸⁰ José Mário Branco, entrevista realizada a 14 de Julho 2012, Guimarães

⁸¹ Participam neste álbum dezanove músicos portugueses e franceses

⁸² Este sentimento é partilhado por José Jorge Letria que em 1973 grava o álbum “De Viva Voz” naquele que é o primeiro disco registado totalmente ao vivo em Portugal, gravado no Teatro Villaret e acompanhado por vários músicos, mas que para ele foi uma fase de experimentação em que pretendia transportar para o objecto fonográfico o ambiente sonoro que é transmitido ao vivo, no entanto, segundo o próprio, terá sido uma experiência que terá corrido muito mal, sobretudo devido às limitações técnicas de gravação.

⁸³ José Mário Branco, entrevista realizada a 14 de Julho 2012, Guimarães

⁸⁴ Mundo da Canção nº 25, Ano III, Janeiro 1972

O lançamento e apresentação pública destes fonogramas são, para os músicos, representativos também das estratégias da editora em, por um lado, abrir o mercado a novas sonoridades e dar condições técnicas para tal e, por outro, impedir que a censura interditasse a mediatização dos mesmos, não tendo no entanto sido impedida a apreensão de fonogramas. Em 1972, no Cinema Roma em Lisboa, são lançados publicamente os três álbuns de José Mário Branco, Sérgio Godinho e José Jorge Letria, como conta o último:

“Foi uma coisa comovente, aquilo estava cheio até à rua. O Zé Mário e o Sérgio aparecem com gravação de voz, numa entrevista do Adelino Gomes. Eu era o único presente e ainda acreditei que no final daquilo me prendiam. Os discos foram apreendidos nessa mesma manhã. Eles foram à Sassetti, ao armazém e às rádios e apreenderam tudo. Portanto, nós lançamos três discos feitos em Paris, orquestrados pelo Zé Mário Branco em condições favoráveis politicamente mas desfavoráveis na perspectiva da repressão (...) Aí nós realmente temos uma projecção (...) por exemplo os nossos discos editados pela Sassetti são três ou quatro meses depois editados pela Edigsa em Barcelona, que era a editora do Pi de la Serra, da Maria Bonet, dessa malta toda... e aí é que começamos a receber convites para ir sobretudo para a Galiza e Catalunha.”⁸⁵

Esta citação refere as estratégias da editora não apenas para comercialização dos discos, mas segundo José Jorge Letria, revelando uma visão de mercado que os fará circular também no estrangeiro, abrindo caminhos para a difusão da canção de protesto portuguesa noutros países, fazendo com que alguns músicos sejam convidados para espectáculos e festivais no estrangeiro. Já José Mário Branco sublinha o facto de esta apresentação ter sido transmitida em directo pela rádio, o que tirava “qualquer margem de manobra da PIDE em proibir a divulgação dos mesmos”, apesar da censura dos fonogramas.

Estes álbuns representam assim o início de um investimento da editora na gravação de fonogramas de nomes então emergentes no panorama da canção portuguesa, sendo que seria o ponto de partida para a integração, sobretudo na secção de “música ligeira” e editados em diferentes etiquetas, de alguns músicos que então haviam gravado para as Organizações Zip-Zip, como Manuel Freire e outros que o viriam a fazer já após o 25 de Abril, como Pedro Barroso, José Barata-Moura, Fausto, Luís Cília, Júlio Pereira, Ary dos Santos e José Afonso, entre outros.

⁸⁵ José Jorge Letria, entrevista realizada a 10 de Julho 2012, Lisboa

3.5 - “Discos em aço para matar fascistas”: as edições de autor de Tino Flores

Contrastante no que diz respeito à vinculação editorial é a posição de Tino Flores para a produção dos seus discos. Para ele, era assumido que o fonograma, no contexto do uso da música como forma de luta, devia apenas constituir uma ferramenta de propaganda política, sendo que a recusa em seguir a actividade profissional marca o distanciamento de uma possível propensão comercial na edição discográfica:

“Os discos eram outra coisa, quando se começou a fazer discos foi mesmo já para fazer aquilo a que poderíamos chamar uma forma de comunicação, nomeadamente, se quiserem chamar esse nome, panfletos discográficos, não é?”⁸⁶

Os três fonogramas editados em França – EP “Viva a Revolução”, EP “Organizado o povo é invencível” e EP “O povo em armas esmagará a burguesia” – são todos edições de autor, contudo, etiquetados dentro de um grupo de fonogramas intitulados “Colecção Revolta” e que integrou um total de seis discos editados entre 1967 e já depois do 25 de Abril de 1974, reunindo três discos de Tino Flores e três do conjunto “Os Camaradas” que ele integrava (dois singles e um EP). Para Tino Flores, a produção musical devia sobretudo acompanhar a actividade política pelo que, mesmo havendo contactos com editoras, a necessidade de transmitir as mensagens políticas de uma forma directa nas canções era para ele indispensável, passando a gravação de temas para um plano secundário, como explica:

“Na altura houve contacto com uma editora francesa que era de uma malta amiga francesa (...) Depois essa malta comunicou comigo a dizer que estava interessada em ver e não sei quê... E eu falei com eles e daí vinham logo as questões de ponto de vista político, do que é que aquilo implicava e logo puseram reservas a esse discurso directo. Eu como não fazia parte... era um caminho de opção, não era obrigatório, vi que ia ter ali um papel que não estava disponível que era a promoção da minha auto-censura quando para mim a minha eficácia era no concreto. É preciso ver que isso era tudo cantado ao vivo, uma viola e a voz e mais nada e só de vez em quando com aparelhagens e as aparelhagens, coitadas... Portanto isso era tudo para ser cantado ao vivo, em acústico, e era aí que havia essa eficácia. A tradução dessas canções num trabalho discográfico implicava, como implicou, uma abordagem e ideias de organização de uma forma diferente (...) O que eu queria com a gravação, era como sugeriu um amigo meu, que os discos fossem em aço para matar fascistas.”⁸⁷

⁸⁶ Tino Flores, entrevista realizada a 27 de Junho 2012, Guimarães

⁸⁷ *idem*

Os discos eram gravados num estúdio de duas pistas improvisado em casa de amigos, sem grandes preocupações técnicas ou custos e com tiragem bastante limitada⁸⁸. Tino Flores realça o carácter amador dos processos de gravação, ao referir que os temas eram “gravados numa manhã ou numa tarde”, e que contavam, por vezes, com a participação de outros músicos em canções “mais conhecidas”. Os temas seleccionados para gravação eram os que continham uma mensagem política mais directa, entre outros mais rotinados nas apresentações em público. A preocupação em conferir aos fonogramas um carácter politizado é verificada também na apresentação gráfica dos mesmos. As capas eram policopiadas e continham desenhos, ora com o objectivo de invocar a união popular (“Organizado o Povo é Invencível”), ora o papel político da canção (“Viva a Revolução”), ou ainda referências simbólicas conotadas a grupos de extrema-esquerda (“O Povo em armas esmagará a burguesia”), geralmente acompanhados de um pequeno texto que era inspirado nos escritos políticos de Mao-Tsé-Tung. As vendas eram feitas sobretudo durante recitais e manifestações, havendo no entanto alguns exemplares a circular clandestinamente em Portugal, trazidos nas mesmas condições do “Ronda do Soldadinho” de José Mário Branco. De qualquer forma, é por ele reconhecido que, devido a este facto a pouca divulgação dos fonogramas apenas terá tido impacto sobretudo em circuitos geralmente sectorizados de organizações da extrema-esquerda ou grupos clandestinos de emigrantes exilados ou desertores.

No entanto, considera-se esta posição como importante para esta dissertação, pois para além de assumir uma forma de canção de protesto e produção fonográfica contrastante na altura será, em parte, numa perspectiva aproximada que vários músicos se vão organizar após o 25 de Abril, com objectivos de reconfiguração de práticas na produção fonográfica da canção de protesto.

3.5 – O movimento de “renovação da música portuguesa” nas vésperas da revolução

O contributo de um circuito criado entre músicos e outros agentes de editoras, programas de rádio, televisão e periódicos da imprensa escrita teve assim um importante papel não só na divulgação dos trabalhos de cantores já firmados ou em

⁸⁸ Apesar de ter procurado saber pormenores, como o local de gravação, a fonte de financiamento dos mesmos, os custos de produção e a tiragem, não foi possível conseguir essa informação

ascensão, mas também para discussões em torno dos significados das novas práticas musicais, muitas vezes procurando designações genéricas para definições das mesmas. Como já havíamos referido o movimento de renovação da canção portuguesa neste período assenta sobretudo na diversidade estilística dos novos repertórios e intérpretes tendo, no entanto, como denominador comum, objectivos claros de distinção de novas práticas musicais que constituíssem uma alternativa às estéticas da *canção ligeira*, do *fado* e do *folclore* que, por muito distintas que fossem, eram comumente associadas a políticas culturais do regime.

Essas práticas inovadoras são também representadas pelo investimento, sobretudo das editoras Sasseti e Orfeu, nos processos de gravação e edição, assim como nas estratégias adoptadas para pôr os discos a circular em circuitos comerciais. Os álbuns de José Mário Branco, Sérgio Godinho, José Afonso, José Jorge Letria e Adriano Correia de Oliveira, editados entre 1971 e 1972, são considerados paradigmáticos da exploração de novas sonoridades na produção fonográfica e constituem nos discursos veiculados por alguns órgãos de comunicação a representação da renovação das estéticas da canção popular portuguesa ou mesmo o afastamento de concepções genéricas atribuídas aos “baladeiros”.

Na opinião de José Mário Branco, num artigo intitulado “A canção de protesto em tempos de ditadura”, estes álbuns representam uma postura em “ultrapassar o som característico dos «baladeiros», com a utilização de novos timbres, novos ambientes sonoros, influências de músicas não portuguesas e com letras de um estilo original, fresco e interveniente, já não sistematicamente «agarradas» aos poetas oposicionistas” (Branco, 2008:150). Exceptuando o álbum de Adriano, as concepções e os arranjos sonoros dos discos representam, porém, as ideias de José Mário Branco e de um grupo de músicos e técnicos franceses que participam na produção destes álbuns. Será aliás esta uma característica inerente a estes fonogramas, em que se pode observar a participação e colaboração de vários músicos, entre portugueses e estrangeiros, representando um conjunto de fonogramas cuja orquestração sonora só é possível através do trabalho colectivo, o que se aproxima dos valores partilhados por músicos e da trajectória das linhas editoriais destas editoras.

O editorial do primeiro número do Mundo da Canção de 1972, totalmente dedicado à música portuguesa e em particular a José Mário Branco, Sérgio Godinho,

José Afonso e Adriano Correia de Oliveira, tem precisamente como título “Renovação”, onde é referido:

“O último trimestre de 1971 foi crucial para a Nova Música Portuguesa, para a que realmente se deve ouvir e divulgar – dois singles, um de Sérgio Godinho e outro de José Jorge Letria, e os long-plays de José Mário Branco, Adriano Correia de Oliveira e José Afonso. E ainda António Macedo, Francisco Naia e um novo Carlos Paredes. Um final de ano de fôlego, de afirmação. O que nos sensibiliza, já que, desde o primeiro número, temos feito a apologia da música e da canção portuguesa que vale a pena possuir, muito embora soubéssemos do descrédito que sobre a mesma tinham grande parte dos nossos leitores. Um final do ano que fechou «em beleza».”⁸⁹

Também neste sentido, o primeiro número de 1972 da revista Flama⁹⁰ refere-se a José Mário Branco como “a voz da mudança”, tendo já num número anterior⁹¹ publicado uma entrevista com José Afonso no âmbito do álbum “Cantigas do Maio” em que este afirmava a sua vontade em se afastar do “vedetismo” que o mesmo entende como “figura burlesca, quase grotesca, que apenas pode surgir numa sociedade em que as pessoas não se acham em condições de saber o que querem, ou que à falta de um objectivo mais lúcido e mais inteligente, se entretêm a idolatrar pessoas de carne e osso, pessoas com imperfeições semelhantes às suas”, revelando igualmente o afastamento de uma atribuição genérica para si enquanto músico, não se considerando nem “baladeiro” nem “cançonetista”.

Toda esta conjuntura mostra-se favorável, por um lado, à difusão da canção de protesto enquanto transmissora do papel de “renovação da música portuguesa”, mas por outro, a consciência do papel desta na motivação social de um sector já mais alargado da população. Embora não tenhamos acesso a dados quantitativos referentes às vendas que estes músicos representam nesse período⁹² é possível aferir o impacto do repertório gravado e divulgado. Côrte-Real refere-se a estes álbuns como

⁸⁹ *Mundo da Canção* nº25, Janeiro 1972

⁹⁰ *Flama* nº 1244, Janeiro 1972

⁹¹ *Flama* nº 1240, Dezembro 1971

⁹² Não são indiferentes as estratégias da editora em lançar discos de José Afonso principalmente na altura de Natal, como refere José Niza em entrevista a Eduardo Raposo: “O Zeca gravava discos que saíam pelo Natal. Havia uma estratégia diferente da que existe hoje. Na altura vendiam-se menos discos do que hoje. Mas em termos proporcionais as vendas eram maiores. Por exemplo, o Mário Viegas, com discos de poesia que nós fizemos, tinha quase tantas vendas como o Paulo de Carvalho. Porque era também uma forma de resistir, havia uma certa solidariedade e cumplicidade do público” (Raposo, 2000:138). Também Arnaldo Trindade, na “Obra Completa de Adriano” (2007) quando questionado sobre o volume das vendas dos discos de Adriano e José Afonso, responde: “Na época, um disco que vendesse mais de três mil exemplares era um sucesso. Nós também vendíamos bem porque tínhamos uma política comercial muito agressiva”

representantes de um “novo manancial de canções politicamente empenhadas e musicalmente elaboradas, que já nada tinha a ver com o ambiente restrito das universidades ou das colectividades de cultura e recreio” (Côrte-Real, 2010:224). Para a autora, o mesmo pode ser aferido através da posição do governo que, em 1972, emite uma carta em que determina o tipo de canções que devem ser proibidas, remetendo esse controlo para as próprias editoras. A promulgação da Lei do Exame Prévio, para além de uma definição da música que deve ser proibida, na qual são abrangidas as que ridicularizem e ameacem o poder constituído, ou as que contenham referências à Guerra Colonial, expressões de choque, exaltamento da contestação pública, impedimentos de perseguição política, crítica social, exposição de condições de vida, entre outras, inclui igualmente a proibição de “edição ou radiodifusão de canções ou outras formas musicais que, pelo seu conteúdo e objectivos ou em face das circunstâncias em que forem compostas, possam pôr em causa interesses legalmente protegidos...” (Côrte-Real, 1996:154). Porém, a proibição de difusão de alguns temas e a perseguição policial e prisão de alguns destes cantores [José Afonso é preso em 1973] serão também processos geridos pelas relações de agentes das editoras com responsáveis da comunicação social ou de instituições governamentais. Nas palavras de Arnaldo Trindade:

“Pouco importava que a PIDE e a Censura, o SNI não gostassem e exercessem pressões. Tinha de ser feito e seria feito. Uma vez encetada a iniciativa, a responsabilidade da produção e da edição era minha. Além dos melhores artistas, possuía um núcleo de colaboradores activos e de uma extrema lealdade e firmeza de propósitos. Se o quisermos, a Orfeu era também uma barricada, um ariete contra a muralha do obscurantismo.”⁹³

A Orfeu passa a enviar postais prévios ao lançamento dos discos de José Afonso no sentido de promover os álbuns a rádios e discotecas e, segundo Rui Pato⁹⁴, de forma a ludibriar a censura e garantir algumas vendas. Já Carlos Correia refere, a propósito do álbum “Traz Outro Amigo Também”, que: “A venda do disco, editado pela Arnaldo Trindade, decorreria como era costume: um ou dois dias nas montras das lojas e, depois da proibição pela censura, clandestinamente e ao mesmo ritmo”⁹⁵.

⁹³ Arnaldo Trindade citado em “Desta Canção que apeteço – Obra discográfica de José Afonso”, 2011

⁹⁴ *idem*

⁹⁵ Citação extraída da página on-line de Arnaldo Trindade <http://arnaldotrindade.no.sapo.pt/musica.html>

José Niza desempenha igualmente um importante papel nas relações com a censura, negociando a entrada de determinados temas nos álbuns, como refere o próprio:

“Arrisquei e apostei numa estratégia que funcionou quase a 100% e que assentava na avaliação que então fazia da relação entre o “gato” e o “rato” (...) Apercebi-me de que havia alguma margem de manobra e que era preciso aproveitá-la. Dou um exemplo: em 1972, quando o Zeca Afonso e eu preparávamos a gravação do disco “Eu Vou Ser Como a Toupeira”, pedi-lhe que me desse não só os poemas que pretendia cantar, mas também outros mais violentos e explícitos. Estes poemas excedentários serviriam de isco provocatório da ira dos lápis azuis dos censores e eram mesmo para serem cortados. Eu sabia - ou julgava saber – que o regime não queria silenciar totalmente o Zeca, queria apenas controlá-lo. Tal como tinha acontecido com o Zip-Zip. É que silenciar completamente o Zeca, o Adriano, o Manuel Freire, o Fanhais e outros criaria um efeito de boomerang que iria virar-se contra o regime e inverteria as lógicas dos custos-benefícios. O truque funcionou: quando as letras foram devolvidas, das canções que queríamos gravar, só A Morte Saiu à Rua vinha cortada. Mesmo assim, não me conformei. Telefonei ao Dr. Pedro Feytor Pinto, então director-geral de Informação, que eu conhecia desde os tempos de Coimbra e da Tuna Académica, onde ele fora contemporâneo do Zeca. Almoçámos. Ele sabia que a canção descrevia o assassinio, pela PIDE, do pintor comunista Dias Coelho, embora o nome não fosse referido no poema do Zeca. E eu dizia-lhe: «Mas quem é que sabe quem era o Dias Coelho? Onde é que está o problema?» Quando chegámos ao café, A Morte Saiu à Rua estava autorizada!” (Niza, 2007:11/12).

De qualquer maneira, a censura funcionava igualmente nos meios de comunicação pelo que se os discos não eram apreendidos eram impedidos de serem reproduzidos na rádio ou na televisão⁹⁶. Neste sentido, as estratégias de algumas editoras em ludibriar a lei, são representativas da vontade em pôr estes discos em circulação, aliando assim expectativas comerciais a partilhas ideológicas e estéticas.

Porém, para Côrte-Real, neste período “já não era (...) possível calar a canção de intervenção”, facto que se conduzia não apenas nos inúmeros contextos performativos por todo o país e no estrangeiro onde a canção de protesto portuguesa tinha um lugar de destaque, mas pela mediatização da mesma em contextos como o FRTPC, onde intérpretes como Carlos Mendes, Fernando Tordo e Paulo de Carvalho, e os trabalhos de letristas como Ary dos Santos ou José Niza, conferiam um carácter crítico e satirizante, não só de aspectos sociais e políticos, mas também do próprio

⁹⁶ Acerca do papel mais detalhado da censura na proibição de letras ver Alexandre Fiúza (2006) *Entre um samba e um fado: A censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*, Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Doutor em História (História e Sociedade).

âmbito do evento, denotando que o protesto através das expressões musicais estava já bastante desenvolvido por essa altura.

Em 1973, as várias manifestações anticolonialistas organizadas um pouco por todo o país espelham já o desconforto que a guerra vai produzindo nas altas patentes das Forças Armadas, sendo assim criado o Movimento das Forças Armadas (MFA), que então começa a dar sinais de pretender avançar para a mudança do sistema político português. A publicação do livro “Portugal e o Futuro” do General António de Spínola, ou as tentativas conspirativas para, através da força militar, derrubar o governo como a tentativa nas Caldas da Rainha no dia 16 de Março de 1974, eram já representativas de mudanças que estavam para acontecer.

Ainda em 1973, a canção de protesto terá um lugar de destaque no Congresso da Oposição Democrática em Aveiro, mas será já a 29 de Março 1974, que a canção de protesto será a referência do I Encontro da Canção Portuguesa, realizado no Coliseu dos Recreios, com o objectivo de serem distribuídos os prémios da Casa da Imprensa relativos ao ano de 1972. Pela primeira vez, reúnem-se em palco vários músicos como José Afonso, José Jorge Letria, Adriano Correia de Oliveira, Manuel Freire, Fausto, José Barata Moura, Carlos Paredes, Vitorino, Fernando Tordo, Ary dos Santos, entre outros. Apesar de rodeado por elementos da polícia e da intervenção da censura no sentido de adiar o início do espectáculo e em proibir alguns temas de serem cantados ou poemas de serem declamados, o evento teria muita popularidade e seria notícia em vários jornais e revistas do país, que anunciam cerca de cinco mil pessoas na assistência entre os quais elementos da Direcção Geral de Segurança, mas também do MFA. Marcado por várias referências dos músicos à intervenção prévia da censura aos temas que iam ser apresentados, os prémios atribuídos revelam igualmente o carácter do espectáculo em afirmar a “nova canção portuguesa”, com nomes premiados como Sérgio Godinho e toda a equipa de realização do álbum “Sobreviventes” (onde se inclui José Mário Branco), José Afonso, mas também com os prémios atribuídos a programas de rádio, como o Tempo Zip e Página Um. O final do espectáculo é, em várias fontes, referido como o ponto mais alto da noite, em que a canção *Grândola, Vila Morena* de José Afonso será cantada em coro por quase toda a gente presente, naquele que é, segundo Otelio Saraiva de Carvalho (2011), o momento que marca a escolha do tema, dias depois, como senha da revolução que aconteceria menos de um mês seguinte a

par com o tema *E Depois do Adeus*, uma interpretação de Paulo de Carvalho com letra de José Niza e música de José Calvário, editado pela Orfeu e que havia ganho nesse ano o FRTPC.

CAPÍTULO IV – O 25 DE ABRIL E OS ANOS DA REVOLUÇÃO (1974-1976)

4.1 – Principais mudanças políticas, sociais e o ambiente sonoro na revolução

A revolução militar do 25 de Abril de 1974 despoletou um novo período no contexto histórico português, com influências em aspectos políticos, sociais, económicos e culturais. O fim do regime ditatorial que durou quarenta e oito anos e o período revolucionário que se seguiu ao 25 de Abril representou um conjunto de reformas estruturais, entre as quais destaco: o fim da Censura ou Exame Prévio e consequente liberdade de expressão nos meios de comunicação e na vida privada; a extinção da polícia política e a libertação de presos políticos; fim das perseguições e o regresso dos exilados políticos; início dos processos para a pluralidade partidária e, mais tarde, para o fim da Guerra Colonial e consequente autodeterminação e independência das colónias. Guya Accornero (2009) aponta que o golpe foi imediatamente seguido por uma ampla mobilização política e popular, elemento preponderante como “auge do ciclo de protesto” iniciado nas décadas de sessenta.

Porém, o período revolucionário é também característico de várias convulsões políticas e sociais, entre reformas quase sistemáticas e disputas de programas partidários de orientação de “direita” e de “esquerda” e, em particular, visível nas várias facções ideológicas entre partidos e organizações ligadas à extrema-esquerda, algumas surgidas ainda antes da revolução, e que neste contexto pretendiam que o golpe seguisse a via da democracia popular e da “ditadura do proletariado” (Accornero, 2009). Destacam-se assim as divisões ocorridas no seio do MFA, com a cisão entre sectores que, por um lado, pretendem um processo de transformações sociais mais profundas e, por outro, uma ala mais conservadora e aliada ao então Presidente da República General António de Spínola. Acontecimentos como a manifestação de apoio ao Presidente ocorrida a 28 de Setembro de 1974 e a contestação ao mesmo resultariam na demissão do último. Mais tarde, a tentativa de golpe contra-revolucionário a 11 de Março de 1975 e o falhanço deste, marcaria um período de fortes convulsões, que daria início a um processo de reformas políticas, sociais e económicas, conhecidas como Processo Revolucionário em Curso (PREC) e que duraria até ao 25 de Novembro de 1975. Durante o PREC, algumas medidas socioeconómicas como o aumento dos salários, a reforma agrária e as nacionalizações

de grandes empresas imprimiram uma forte dimensão revolucionária ao movimento popular, operário e militar que se organizaram em várias estruturas, algumas autónomas e outras com ligações partidárias, envolvendo trabalhadores, assalariados agrícolas, comissões de moradores, militares, entre outros que, utilizando métodos próprios, foram reivindicando o que achavam ter direito através de greves e ocupações de terras, empresas e fábricas.

O papel dos cantores de protesto neste contexto é também reconfigurado. Segundo Côrte-Real (2010), a conjugação entre a canção de protesto como símbolo da revolução de alguma forma sugeriu a responsabilidade “legitimada” do papel dos cantores nos movimentos contra a ditadura e ainda mais agora num contexto revolucionário. Como refere José Jorge Letria (1978), esse foi um período em que vários artistas e músicos são convidados a participar em inúmeras sessões de cantos, mas também sessões de dinamização cultural e esclarecimento promovidas pelo MFA. A posição ideológica de alguns músicos após o 25 de Abril fez com que estes se organizassem em colectivos onde estivessem reflectidas estratégias de promoção das expressões musicais de um grupo em apoio aos valores e ideais da revolução. Os valores revolucionários, profusamente conotados com várias vertentes artísticas e culturais, foram significantes no que se refere à criação de organizações de produção de expressões culturais apoiados por alguns músicos e artistas. Entre estes, a formação de colectivos como o Colectivo de Acção Cultural (CAC) logo no dia 30 de Abril, e que estaria na origem do Grupo de Acção Cultural (GAC), reflecte a urgência do papel que os músicos pretendiam imprimir ao serviço da revolução. Já após o 25 de Novembro, outras estruturas como a Frente de Artistas Populares e Intelectuais Revolucionárias (FAPIR), iriam também procurar a união de vários artistas e agentes culturais, no sentido de conferir um papel de intervenção político-cultural em manifestações de formas de expressão artística, sobretudo na música e no teatro. Estas organizações serão analisadas com maior detalhe no próximo capítulo.

No que se refere à indústria fonográfica e aos meios de comunicação, Paula Abreu aponta o período revolucionário como uma fase de difícil actividade, transversal a outros sectores económicos e empresariais: “Não só o mercado estagnou, como o sistema de difusão radiofónica sofreu um forte condicionamento político (mesmo antes da nacionalização das estações de rádio privadas). A música anglo-saxónica foi

temporariamente banida das ondas da rádio e a música de intervenção era a rainha” (Abreu, 2010:346). Importa assim referir que os meios de comunicação como a rádio, televisão e imprensa são também reconfigurados e a programação destes passa a ser dominada pelo contexto revolucionário. Em 1975, todas as estações de rádio privadas foram nacionalizadas, à excepção da Rádio Renascença, e passam em alguns casos a ser geridas pela intervenção directa das estruturas militares, com a constante presença de vários cantores de protesto (Abreu, 2010:322). Como refere Côrte-Real: “Na televisão, na rádio, nos gira-discos e nos gravadores, pelas ruas em carros equipados com potentes megafones, circulando livremente por todo o país, a canção de intervenção estava sempre no ar” (Côrte-Real, 1996:158).

José Jorge Letria será um dos principais responsáveis pela difusão da canção de protesto, sobretudo com a criação das sessões de Canto Livre na Emissora Nacional para a qual é convidado para Director de Programas no dia 28 de Abril de 1974. Estes espectáculos eram realizados no Teatro S. Luís e transmitidos pela rádio e televisão ao mesmo tempo, tendo como eixo central a canção de protesto portuguesa (onde se destacam sobretudo cantores ligados à linha ideológica do PCP como Adriano Correia de Oliveira, Luís Cília, Fernando Tordo e Carlos Mendes) e estrangeira, com convidados como Pi de la Serra, Maria Bonet, Luis Llach, entre outros. A designação de “canto livre” passou a ser atribuída a vários espectáculos por todo o país para os quais eram convidados os cantores de protesto sendo que vários destes seriam transmitidos também através da Emissora Nacional.

Igualmente, eventos mediáticos como o FRTPC seriam também espaço para afirmações ideológicas e apresentação de repertório da canção então associada aos valores da revolução, tal como aconteceu em 1975 em pleno período revolucionário, ano em que concorrem ao festival canções como *Alerta* de José Mário Branco, *A Boca do Lobo* de Carlos Cavaleiro, *Batalha-Povo* de Paco Bandeira ou *Com Uma Arma, Com Uma Flor* de Paulo de Carvalho. O tema *Madrugada*, interpretado por Duarte Mendes, um dos capitães que participaram na revolução, seria o vencedor do festival.

Todos estes aspectos têm um papel significativo no que se refere à mediatização da canção de protesto e à produção fonográfica nesse período. Por um lado, considero que existem diferendos ideológicos nas relações entre as editoras e os músicos, em parte empolados pelos significados atribuídos à filiação a uma empresa

discográfica, num período em que uma parte dos músicos enceta iniciativas junto do público e constroem discursos de revalorização do produto fonográfico enquanto integrante numa indústria de comercialização de produtos culturais. Esta posição leva à rescisão de contratos de alguns músicos com as editoras que os representam e a formas de organização de músicos e outros agentes, que se envolvem na construção de sistemas alternativos de edição e produção fonográfica. Este assunto será discutido com mais detalhe no próximo capítulo.

Por outro lado, a crescente popularidade e difusão da canção de protesto irá gerar vários discursos depreciativos entre músicos e meios de comunicação em relação a intérpretes da *canção ligeira*, do fado ou mesmo da música de influência anglo-saxónica, perdendo o protagonismo mediático que colhiam antes da revolução. Segundo Losa (2010:b), a crescente popularidade da canção de protesto junto do público terá levado algumas editoras já firmadas a tentar integrar estes intérpretes nos seus catálogos. Assim, o interesse na canção de protesto terá ganho novos contornos para a indústria fonográfica. Este interesse terá fomentado, por um lado, a continuidade de exploração do tema por parte de editoras que anteriormente à revolução encetavam uma linha editorial que englobava já intérpretes com uma componente de crítica social e política; por outro, o surgimento de um interesse na integração de repertório da canção de protesto no catálogo de editoras já firmadas ou de novas editoras então criadas, explorando esse repertório a partir de outros intérpretes de diferentes domínios musicais.

Partindo da apresentação de vários exemplos fonográficos e tendo como referencial temporal o período compreendido entre o 25 de Abril de 1974 e o 25 de Novembro de 1975, a seguir são descritas diferentes formas de como a canção de protesto foi prolongada no catálogo de algumas editoras, através da continuidade e integração de novos intérpretes. Igualmente, são analisadas as motivações que levaram à exploração de repertório incidindo na temática sobre a revolução e em novas versões de temas da canção de protesto por parte de alguns intérpretes e editoras.

4.2 – Os discos na revolução: continuidades na representação da canção de protesto

4.2.1 – Arnaldo Trindade

O primeiro disco editado pela Orfeu após o 25 de Abril intitula-se “A Força das Palavras” e reúne um conjunto de canções de intérpretes então ligados à editora: José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, Francisco Fanhais, Mário Viegas e Samuel. A capa reproduz um desenho de José Luís Tinoco que representa a via simbólica do golpe militar: uma espingarda G3 com um cravo. No interior, uma fotografia de uma manifestação do 1º de Maio e um texto precedido de uma quadra do poema *Poemarma* do livro “O Canto e as Armas” de Manuel Alegre. Nesse texto lê-se:

“Este disco não é um acto de oportunismo comercial. É um abraço de homens livres e canções livres. Uma festa de quem, como arma de combate, apenas possuía as negras espiras do vinil e quis assumir o risco das coisas proibidas.

Há longos anos que Discos Orfeu se orgulham de ter rompido a cortina do medo e o silêncio das vozes excomungadas. E de, por isso, por esse pioneirismo, terem acompanhado José Afonso, Adriano, Fanhais, Mário Viegas e outros ao longo da sua luta das palavras armadas. E de, por isso, terem sofrido também a repressão. Mas com o orgulho de terem chegado de Abril de 1974 de cabeça bem erguida. E com a alegria de às 22.55 de 24 de Abril, uma canção sua «E Depois do Adeus», de José Niza e José Calvário, cantada por Paulo de Carvalho, dar o sinal de ataque ao Movimento das Forças Armadas. E de, às 00,20 de 25, outra canção sua - «Grândola, Vila Morena» - de José Afonso, ter tornado irreversível a força da Revolução.

Aqui vos deixamos, Amigos, o nosso último disco: o primeiro disco LIVRE que editamos.”⁹⁷

Este texto permite identificar, por um lado, a apologia aos cantores de protesto e ao importante papel da canção no período revolucionário e, por outro, a posição da editora e das intenções da mesma no novo contexto político. Assim, o papel assumido pela editora em ter editado esse repertório ao longo dos anos da ditadura, permite estabelecer uma ligação ideológica com os propósitos que levaram à revolução. Entre 1974 e 1976, a Orfeu irá manter a edição de fonogramas de Adriano Correia de Oliveira, José Afonso, Paulo de Carvalho, Teresa Silva Carvalho e outros que então haviam integrado a editora pouco antes do 25 de Abril, como Fausto e Luís Cília, assim como Vitorino, José Jorge Letria, Jorge Constante Pereira, Júlio Pereira e Carlos Cavalheiro que entram para a editora nesse período.

⁹⁷ Texto inserido no LP Orfeu STAT 023 “A Força das Palavras” (1974)

Embora alguns destes intérpretes mantenham o carácter lírico das canções, muitos deles actualizarão o repertório tendo como referência aspectos políticos inseridos no contexto revolucionário que se vive no país, com canções que reflectem a posição ideológica dos cantores, através das quais são veiculadas referências quase sempre directas às lutas entre classes, ocupações de terras e empresas, reforma agrária, independência das colónias, entre outras. Muitos destes músicos, porém, actualizarão o seu repertório tendo como base consonâncias político-partidárias pelo que é interessante verificar como estas ligações foram vistas pela editoras.

Como exemplo, José Jorge Letria refere que a sua saída da Sassetti se prende com o que ele considerou um “condicionamento” à criação musical por ele pretendida nesse período. Fruto da sua ligação ao PCP, o músico pretende então assumir uma linguagem o mais directa possível sobre a sua posição ideológica acerca do rumo que a revolução deveria levar, o que não se encaixaria no modelo estético da linha editorial que a Sassetti pretendia:

“Eles têm uma conversa comigo e sugerem-me (...) que o meu repertório não deveria descurar a componente estética (...) e eu digo «desculpem lá mas isto é o momento de ir para a luta, para os atrelados de tractor, para os estábulos, cantar a reforma agrária e essas coisas todas...». Eu não deixo a Sassetti por qualquer censura política, mas por eles terem uma linha musical muito exigente. Eu queria gravar um novo disco e eles acharam a experiência do «Viva Voz»... não devo ter vendido muito também... eu queria mais liberdade de movimentos e achava que me estavam a condicionar. O Zeca diz-me então para ir para o Arnaldo Trindade, ele deu-me toda a liberdade para gravar o que quisesse.”⁹⁸

O álbum “Lutar Vencer” é então concebido com base em letras “panfletárias e comunistas”, tendo o músico escolhido para orquestrador José Calvário, pois queria “dar-lhes um ambiente épico”, reconhecendo também a crítica que lhe foi movida na altura pela escolha de um maestro com filiação partidária ao Partido Popular Democrático (PPD).

Por outro lado, José Afonso, na sequência de acontecimentos ligados a um comício do PPD, realizado em Setúbal, em pleno PREC, escreve as canções *Foi na Cidade do Sado* e *Viva o Poder Popular*, temas marcados pela crítica a certas facções do MFA e do Governo. A edição deste disco constitui o único fonograma de José

⁹⁸ José Jorge Letria, entrevista realizada a 10 de Julho de 2012, Lisboa

Afonso editado em Portugal⁹⁹ nesse período que se distanciou das formas de venda comercial das editoras, tendo então sido editado pela Liga de Unidade e Acção Revolucionária (LUAR), organização política fundada ainda durante o regime ditatorial e ligada ideologicamente à extrema-esquerda, com quem José Afonso sentia afinidades. A edição do disco seria recusada pela Orfeu, tendo como base o argumento de Arnaldo Trindade da falta de qualidade dos temas e de estes serem apenas um “panfleto partidário” (Losa, 2009:94), embora Mário Correia tenha posteriormente afirmado que foram razões políticas por parte da editora que “censuraram” a comercialização do mesmo (Correia, 1984:115).

No entanto, entre 1974 e 1975, são vários os exemplos que demonstram que o catálogo da Orfeu será dominado pelos intérpretes da canção de protesto, bem como pelo carácter “revolucionário” do repertório gravado. Contudo, alguns dos fonogramas editados neste período contêm ainda temas criados antes da revolução, tais como: o LP “Coro dos Tribunais” de José Afonso, gravado no Pye Record Studios (naquela que é a última gravação de José Afonso em estúdios estrangeiros sob o selo da Orfeu); o LP “Pró Que Der e Vier” de Fausto, gravado em parte antes do 25 de Abril nos estúdios Kírio em Madrid e já depois do 25 de Abril nos estúdios Polysom em Lisboa; o LP “Guerrilheiro” de Luís Cília, que editará na Orfeu os seus primeiros fonogramas após a revolução¹⁰⁰. Outros são já reflexo desse período, tais como o single de Luís Cília com o tema *O Povo Unido Jamais Será Vencido*, (interpretação da versão original do grupo Quilapayun do Chile e que se tornará bastante popular nesse período), o LP “Que Nunca Mais” de Adriano Correia de Oliveira, que interpreta poesia de Manuel da Fonseca, o primeiro registo gravado de Vitorino intitulado “Semear a Salsa ao Reguinho” e o álbum conjunto de Carlos Cavaleiro e Júlio Pereira “Bota-Fora”, uma homenagem à luta das colónias pela independência, num registo contudo aproximado às tendências sonoras do *rock progressivo*.

No registo de fonogramas que juntam temas de vários intérpretes que integram a editora, destacam-se os álbuns “Somos Livres”, com participações de

⁹⁹ Foram editados nesse período vários fonogramas de José Afonso no estrangeiro (Espanha, Itália, Alemanha, entre outros), sendo alguns reedições de discos já editados pela Orfeu, como *Cantigas do Maio* (França, Itália, Alemanha); *Com as Minhas Tamanquinhas* (Espanha, Alemanha) entre outros, gravados em contextos performativos em Itália e na Alemanha

¹⁰⁰ Segundo o site de Luís Cília, o disco é por opção sua gravado ainda em França, com músicos franceses e com produção de José Niza

Conjunto Movimento, Duarte Mendes, Florência e Paulo de Carvalho, ou ainda “Avante, Camarada”, que reflecte uma conjugação mais ideológica ao período revolucionário, juntando alguns dos principais intérpretes que representam a canção de protesto como José Afonso, Adriano Correia de Oliveira e ainda versões do tema *Avante Camarada* de Luís Cília e do tema *A Internacional* de Pierre Degeyter.

Importante neste período foi o papel da editora na edição de novo repertório directamente imbuído do espírito revolucionário, como o single *Desta Vez é que é de vez/Pela Revolução*, com letras de José Niza para versões musicais de Henry Russell (“Life on the Ocean Wave” - tema então bastante popularizado e que viria a ficar conhecido como “Marcha do MFA” por ter precedido a leitura do primeiro comunicado lido na madrugada do 25 de Abril) e Edward Elgar (“Pomp and Circumstance”) respectivamente, e que são gravados sob direcção musical de Shegundo Galarza.

No entanto, dentro dos intérpretes que representam a editora noutros domínios musicais e que se afastavam das designações da “música de tema”, também estes farão a ligação temática com o período revolucionário que se observam, por exemplo, com José Manuel Osório e o álbum “Por Quem Sempre Combateu”, Mena Matos e os álbuns “Proibição de Voltar à Direita” e “25 de Abril Confidencial”, ou os temas gravados pelo Conjunto de António Mafra como *Não Deixes que calem mais a tua voz* (numa capa que representa uma montagem dos membros do conjunto que aparecem em primeiro plano de uma multidão numa manifestação a segurar cravos).

A etiqueta Fénix representa possivelmente um campo musical dentro da editora dedicado à *canção regional*, com nomes como Artur dos Santos e Quim Barreiros, por exemplo, que acompanhados pelo conjunto de Jorge Fontes, editam temas de crítica satírica aos tempos que correm como *Fadinho Tachista*, *Confusão em 11 de Março* ou versões de outros intérpretes como *Fado de Alcoentre* de Fernando Tordo e Ary dos Santos. Já Quim Barreiros far-se-á notabilizar com temas como *O Malhão não é reaccionário* ou *Acordai Forças Armadas*.

Pelo elevado número de fonogramas editados neste período e com temáticas e designações que reflectem o contexto revolucionário, bem como pela representatividade e continuidade de alguns músicos (casos de José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, José Jorge Letria, Fausto, Vitorino e o poeta Mário Viegas que continuarão a gravar na editora, participando frequentemente na produção e gravação

de fonogramas entre eles) somos levados a afirmar que a proeminência da editora Arnaldo Trindade na edição de intérpretes da canção de protesto e de novo repertório alusivo à temática da revolução manteve-se em consonância com a linha editorial iniciada já em finais da década de 60. Por outro lado, essa tendência manifestou-se também noutros domínios musicais explorados pela editora, sobretudo nas etiquetas Fénix e na edição de compilações que reúnem intérpretes até então distanciados da canção de tema revolucionário.

4.2.2 – Sassetti

Embora não tenha sido possível apurar muitas informações acerca da estrutura e organização da Sassetti após o 25 de Abril, as alterações verificadas na editora, sobretudo ao nível da produção fonográfica, aproximam o percurso da mesma ao furor revolucionário que afectou várias empresas nesse período. Losa (2010d) refere que em Março de 1975 a empresa passou para um regime de autogestão, tendo a determinada altura sido constituída a cooperativa Lamiré SCARL, sendo que a produção fonográfica diminui significativamente. Porém, os fonogramas editados neste período permitem igualmente aceitar uma continuidade e possível reforço, sobretudo no que diz respeito ao campo da “música ligeira” e dos “discos falados”, na linha editorial anterior ao 25 de Abril e na proeminência de repertório e intérpretes da canção de protesto. Apesar de José Mário Branco ter abandonado a editora pouco depois do seu regresso a Portugal e de José Jorge Letria não ter chegado a acordo para gravação de discos, a empresa editará sobretudo nas etiquetas Zip-Zip, Guilda da Música e Diapasão, não só diverso repertório criado nesse período mas também de poesia e documentos falados. No caso da etiqueta Diapasão, uma análise aos fonogramas leva-nos a sugerir que a etiqueta terá sido particularmente utilizada já no âmbito da formação da cooperativa Lamiré, pelo que retornaremos a este ponto no próximo capítulo.

Porém, referimos agora alguns fonogramas editados pouco após o 25 de Abril e que marcam também a consonância com os valores da revolução, em particular nas etiquetas Zip-Zip e Guilda da Música. Destacam-se na etiqueta Zip Zip os seguintes fonogramas: o single *Portugal Ressuscitado/In-Memoriam*, com letras de Ary dos Santos, música de Pedro Osório e vozes de Fernando Tordo, Tonicha e do Grupo In-

Clave; os singles de Carlos Alberto Moniz e Maria do Amparo *Daqui Não Arredamos Pé/Companheiro Vasco* e *Ceifa, Ceifeira/Vai Dentro*; ou ainda os álbuns de José Barata Moura “Cravo Vermelho ao Peito” e “A Valsa da Burguesia”, entre vários singles de Fernando Tordo como *Fado do Operário Leal*, *O Emprego*, ou *Cai-Cai*. Em particular, será nesta altura regravada para a etiqueta a versão de *Avante Camarada* (Luís Cília) interpretada por Luísa Basto e, ainda em colaboração com o Colectivo Avante do PCP, o single *De Pé Ó Companheiro/Esperar por Ti*, pela mesma intérprete.

Na etiqueta Guilda da Música, referimos o terceiro e quarto álbum de Sérgio Godinho, intitulados “À Queima Roupa” e “De Pequenino Se Torce o Destino”, com temas que muitos músicos e críticos considerarão posteriormente aqueles que melhor reflectem o quotidiano vivido durante o período revolucionário. Também nesta etiqueta serão editados temas como *A Boca do Lobo* de Sérgio Godinho e *Liberdade Económica* de José Mário Branco e Fausto, ambos interpretados por Carlos Cavaleiro, sendo que o primeiro será apresentado no FRTPC em 1975. Igualmente, são gravados neste período o *Hino da Intersindical*, com letra de Mário Vieira de Carvalho e uma versão do tema *Venceremos* de Sérgio Ortega. De notar, neste campo, a participação activa do maestro Pedro Osório na editora, que será responsável pela grande parte dos arranjos e da direcção musical destes fonogramas. Referência também para a poesia, com os fonogramas de Ary dos Santos “Poesia Política” e “Homenagem ao Povo do Chile”, ou as edições de “discos falados” como a edição conjunta da Sasseti e Seara Nova, intitulada “O Dia 25 de Abril – Diário da Revolução”; “Catarina, Catarinas”, uma reportagem de Leonor Marinho Simões e Rui Pedro sobre a vida de Catarina Eufémia e sobre o papel das mulheres na revolução.

4.3 – Explorações da “canção revolucionária”

Dentro das mudanças no panorama sonoro português ocorridas depois do 25 de Abril, a proeminência de alguns intérpretes então associados a géneros musicais popularizados e fortemente mediatizados na cadeia de comunicação anterior à revolução, foi afectada pela responsabilidade que é atribuída à canção de protesto como forma de expressão musical associada aos valores revolucionários que puseram fim ao regime ditatorial. Vários discursos foram então propagados e veiculados por músicos, críticos e meios de comunicação, tendo como principal alvo as formas

estilísticas de géneros musicais como o *fado* ou os intérpretes associados ao “nacional-cançonetismo”. Estes argumentos, baseados sobretudo na ideia de que estas formas de expressão haviam sido veiculadas nas políticas culturais do Estado Novo, teve consequências nas principais editoras discográficas que então representavam esse repertório, em particular a Rádio Triunfo e a Valentim de Carvalho. Vários músicos e artistas que integravam estas editoras terão sofrido nesse período um substancial decréscimo de popularidade e mediatização, em parte pela hegemonia que então era dada à canção de protesto nos principais meios de comunicação e nos espaços performativos. Como nota José Jorge Letria, a propósito da programação da Emissora Nacional: “A programação musical da estação tinha que corresponder às exigências da nova realidade social e política. As canções que durante anos haviam estado proibidas eram agora divulgadas durante muitas horas, diariamente” (Letria, 1978:79). O mesmo músico, quando confrontado em entrevista com a questão da profusão do tema da revolução a outros intérpretes de diferentes géneros e estilos dos cantores de protesto, refere que foram vários os fadistas e cançonetistas que lhe pediram colaboração na escrita de canções que reflectissem uma “essência revolucionária”¹⁰¹. Embora não tenha sido possível no âmbito desta dissertação apurarmos as motivações da maior parte dos músicos e editoras, é possível verificar, a partir da análise dos fonogramas editados nesse período, que foram vários os intérpretes em diferentes domínios musicais que construíram ou interpretaram versões de canções de protesto, ora influenciados por uma postura ideológica aproximada aos valores da revolução, ora incitados pelas editoras a tal. No mesmo sentido, editoras até então pouco representativas de catálogo associado à crítica e intervenção social e política passam a incluir no seu catálogo repertório baseado em temáticas inspiradas pela revolução, assim como versões de temas entretanto criados pelos cantores de protesto e difundidos nesse período, levando a uma sobreposição de repertório de canções e autores que é extensível a várias editoras e intérpretes.

Entre editoras já firmadas na representação de diversos géneros musicais antes do 25 de Abril, como a Rádio Triunfo, Valentim de Carvalho, Discos Estúdio e Discos Rapsódia, entre outras, e intérpretes e conjuntos então associados a diversos

¹⁰¹ José Jorge Letria, entrevista realizada a 10 de Julho 2012, Lisboa

estilos da *canção ligeira*, dos *cantares regionais* e do *fado*, são vários os fonogramas editados nesse período que expõem a exploração da popularidade da canção de protesto. Dentro das etiquetas da Valentim de Carvalho, nomes como Paco Bandeira, Ermelinda Duarte, Manuela Bravo, Maria da Glória, Fernando Farinha, Lenita ou Amália Rodrigues, entre outros, associaram-se à interpretação de repertório que reflecte uma vinculação a ideias e valores da revolução, interpretando temas originais ou versões, e alguns deles desfrutando de bastante popularidade, como o tema *Somos Livres*¹⁰² de Ermelinda Duarte. Outros temas bastante divulgados no período revolucionário, tais como *O Povo Unido Jamais Será Vencido* (Luís Cília), *Grândola, Vila Morena* (José Afonso) ou *Portugal Ressuscitado* (Pedro Osório, Ary dos Santos), serão por diversas vezes interpretados por grupos corais e diferentes intérpretes e gravados e editados pela Valentim de Carvalho. No entanto, a editora representa também neste período alguns intérpretes que haviam já participado no desenvolvimento de repertório de crítica e protesto durante o regime ditatorial e que neste período gravarão repertório original com várias referências ao momento que se vive, tais como Vieira da Silva, Pedro Barroso, José Almada, Grupo Intróito, Alberto Júlio, Jorge Palma, entre outros.

Já a Rádio Triunfo, sobretudo na etiqueta *Alvorada*, irá editar alguns fonogramas contendo temas originais associados à revolução, como *Batalha da Produção* de Manuel Mestre, *Lutar* de Francisco Rodrigues, *Meu Poeta Meu Povo* de Aguiar dos Santos, *Vivam os Heróis* de Salazar Silva ou *O Tempo é de vigilância* de Júlia Babo. Também grupos como Populos criarão temas como *Revolução*, *Che Guevara* e *No Cabo da Enxada*. No entanto, tal como acontece noutras editoras, são também vários os fonogramas que reúnem colectâneas de temas originais dos cantores de protesto e que são interpretados por Shegundo Galarza, tais como canções de José Mário Branco, Fausto, Sérgio Godinho, José Afonso, Tino Flores, entre outras então criadas nos primeiros dias da revolução e que se tornaram bastante popularizadas, como *Desta Vez é que é de Vez* (José Niza), *Somos Livres* (Ermelinda Duarte), *Portugal Ressuscitado* (Pedro Osório, Ary dos Santos).

¹⁰² Tema criado para a peça de teatro «Lisboa 72/74», ensaiada pela Companhia de Teatro «Estúdio de Lisboa».

Editoras como a Discos Rapsódia ou Discos Estúdio têm também uma postura evidenciada na edição de repertório de referência directa à revolução, sobretudo nos domínios do *fado*, de bandas filarmónicas e grupos de cantares regionais. Fados referidos como “humorísticos” e com referências directas ao fim da ditadura e ao panorama político-partidário que se seguiu à revolução, são interpretados por Artur Gonçalves, em temas como *Chula dos Partidos*, *Vamos dar caça à PIDE*, entre outros; canções que traduzem a apologia à participação popular no movimento revolucionário são interpretadas por Natércia Maria e Corina Freire, ou temas inspirados na consciência de classe, como *25 de Abril* por Maciel, ou *Acabou-se A burguesia* por Manuel Branco de Azevedo, respectivamente. Na linha seguida por outras editoras, surgirão nestas editoras várias interpretações de temas criados por outros músicos como, por exemplo, Helena Santos, que interpretará canções como *Portugal Ressuscitado*, *A Boca do Lobo*, *Grândola*, *Vila Morena* e *Avante Camarada*.

Entre 1974 e 1975 são também criadas algumas editoras cujos primeiros fonogramas representam uma postura ideológica e comercial cuja referência é a canção de protesto nacional e internacional. Com repertório original, a editora Vitória então criada por José Crispim, editará sobretudo alguns fadistas e intérpretes da canção ligeira situados na zona de Setúbal. Januário Trindade é um dos fadistas convidados a gravar para a editora, sobretudo repertório original dentro do fado, com várias letras do editor José Crispim que focam aspectos políticos da revolução, tais como *O peixe que a gente come*, *Humberto Delgado*, *General Sem Medo* ou *Pinheiro de Azevedo, o Almirante sem medo*, entre outras. Outros fadistas como José Rebocho e Gabriel dos Santos gravam temas como *Fado de Protesto* ou *Em Frente, Camaradas*. Também nesta editora estreiam-se nomes emergentes na canção, tais como Fernanda de Sousa, que interpreta temas como *Heróis Trabalhadores* ou *Ninguém nos há-de calar*, e Filipe Neves, que constitui o duo Filipe e Armando, criando vários temas de índole política, tais como *A Luta não vai parar*, *Portugal Unido*, *Em Glória ao Socialismo*, interpretando igualmente versões de José Afonso.

Já a editora Metro-Som, criada em 1974 pelo músico e compositor Branco de Oliveira e que já havia colaborado nas editoras Tecla e Riso e Ritmo, terá sobretudo protagonismo na gravação coral de repertório da canção de protesto nacional e internacional, através do recurso a elementos do Coro da Fundação Calouste

Gulbenkian e do Teatro S. Carlos, autonomizados pela editora como “Coro Nacional 2000”. As informações obtidas junto desta editora¹⁰³ sugerem que a aposta na gravação desse repertório terá sido motivada por uma conjugação entre a postura ideológica do fundador e colaboradores (a maior parte aproximados à corrente do PCP) e a procura de exploração do tema musical que nesse período passava na rádio e era indicador de sucesso comercial. A tentativa de procurar uma posição no mercado reflecte-se na escolha do repertório, que pretendiam que fosse o mais diversificado possível, no entanto, condizente com o contexto social da época. Com objectivos assumidos de pôr os fonogramas em circulação nas rádios e discotecas, os temas a serem interpretados pelo coro e a gravação dos mesmos eram identificados pelo carácter revolucionário evidenciado e propenso a figurar na programação radiofónica e nos gostos do público. Eram então escolhidos de acordo com o gosto pessoal do editor e dos membros do coro que iam gravar, temas designados de “Cânticos Revolucionários”, de origem francesa e espanhola, como *La Varsoviennne*, *Les Partisans*, *Les Quatre Généraux*, entre outros, então adaptados a versões com letras em português compostas sobretudo por Branco de Oliveira. Como exemplo, o fonograma em LP “Êxitos na Revolução” é condizente com a visão apresentada já por outras editoras, com gravações e adaptações de canções então bastante popularizadas nesse período, como os já referidos *Portugal Ressuscitado*, *Desta Vez é que é de vez*, *Somos Livres*, *Pela Revolução*, *Avante Camarada*, *Alerta* ou diverso repertório de cantores de protesto como Sérgio Godinho, José Afonso e José Jorge Letria.

4.3.1 A editora JC Donas e a etiqueta Roda: estudo de caso

Para além das etiquetas e editoras já referidas, apresento a seguir o caso da etiqueta Roda da editora Vadeca-JC Donas como paradigmático da exploração do tema da revolução e apreensão de repertório da canção de protesto no catálogo das mesmas. As informações desta etiqueta e as estratégias de edição foram obtidas a

¹⁰³ Durante a investigação, foram várias as vezes que contactei via telefone com Branco de Oliveira, no sentido de marcar uma entrevista, que não foi possível. As informações aqui referidas foram recolhidas através de conversas telefónicas com Branco de Oliveira, através de informações prestadas por funcionários em visitas à sede da Metro-som em Lisboa e consulta da página web da editora: metrosom.web.pt

partir de entrevista realizada ao responsável pela produção, Carlos Manuel Cunha¹⁰⁴, bem como da consulta do catálogo da mesma e de vários fonogramas então editados.

A etiqueta Roda terá surgido em 1969, associada à empresa Vadeca Lda. que havia sido fundada em 1941 no Porto por Valentim de Carvalho com objectivo de distribuir produtos da Valentim de Carvalho no Norte do país (Losa, 2010:1307). Por volta de 1956 a Vadeca Lda. passa a designar-se Vadeca-JC Donas e a partir dos anos 60 inicia a edição e produção de fonogramas, sobretudo de música de agrupamentos regionais e ranchos folclóricos do Norte do país, tendo a Roda como principal etiqueta de distribuição em rádios e discotecas do país. Carlos Alberto Cunha, funcionário da Vadeca Lda. desde 1950, torna-se o principal responsável pela produção fonográfica da etiqueta, expandindo a linha editorial através da gravação de conjuntos e intérpretes de vários domínios musicais em várias zonas do país, mas também através da representação de nomes da canção ligeira internacional, adquirindo repertório de artistas como Júlio Iglésias ou Roberto Leal, entre outros.

Após o 25 de Abril, Carlos A. Cunha reconhece a dificuldade de venda e distribuição do repertório que figurava até então no catálogo da editora e que motivou o interesse na edição de “discos de canções revolucionárias”. O produtor explica a escolha: “O que passava na rádio era a música de intervenção. Era o que se ouvia e vendia e por isso achei que devia trazer esse repertório para cá [etiqueta Roda]”¹⁰⁵. Apesar de tentar integrar na etiqueta alguns dos intérpretes “mais conhecidos” da canção de intervenção, Carlos Cunha estabeleceu objectivos definidos pela exploração da vertente comercial da canção de protesto. A estratégia por ele alinhada passava sobretudo pela contratação de vários músicos, como Shegundo Galarza, Jorge Fontes ou Resende Dias, entre outros, a quem eram encomendadas a gravação de versões do repertório da canção de intervenção que mais passava na rádio ou escolhido entre o produtor e os músicos que depois tratavam de escolher também a equipa de instrumentistas e coros que os acompanharia na gravação. Dentro dos temas escolhidos figuram várias canções de José Afonso, Lopes-Graça, Manuel Freire, Tino Flores, GAC, José Niza, Fernando Tordo, Luís Cília, Grupo Intróito, entre outros, assim como versões de temas então celebrizados como *Somos Livres*, *Pela Revolução* e *A*

¹⁰⁴ Carlos Alberto Machado Cunha, entrevista realizada a 5 de Julho 2012, Porto

¹⁰⁵ idem

Internacional. Dentro dos diversos fonogramas editados, é notório o número de versões de temas da canção de protesto que se repetem em diferentes intérpretes, levando à sobreposição de repertório gravado nesta etiqueta.

Após a gravação, a estratégia do produtor passava pela atribuição de uma designação ao grupo de músicos convidados “no sentido de os distinguir dos originais”, designações por ele criadas. Nomes como “Equipa”, “Instrumental Dez”, “Os Companheiros”, “Grupo 16”, “Coro Vozes Livres”, “Nova Vida”, entre outros, serviram então para designar o colectivo de músicos que interpretavam esse repertório, inspirando-se o produtor em designações que pudessem ser facilmente apreendidas pelo público nas transmissões radiofónicas. Por exemplo, “Instrumental Dez” e “Grupo 16” serviam para designar o número de músicos que então participavam na gravação dos fonogramas, enquanto nomes como “Companheiros”, “Equipa” ou “Vozes Livres” eram atribuídos com base no que o produtor considerava ser apelativo aos compradores durante o período revolucionário. A mesma estratégia seria utilizada com alguns intérpretes, como o guitarrista Carlos Menezes, a quem foi encomendada a gravação de versões de temas como *A Internacional* ou *Avante Camarada* e que surgem no fonograma como interpretações de “Ivan Nikolai”, nome então criado pelo produtor e inspirado pelo impacto que poderia ter junto do público: “Ah, essa é uma aldrabice minha. Eu tinha que vender e esse nome chamava muito mais do que se pusesse lá «Carlos Menezes grava canções revolucionárias». Eu só fazia o que outros já faziam lá fora, mas devo ter sido pioneiro aqui em Portugal”.¹⁰⁶

Também o aspecto gráfico inscrito nas capas dos fonogramas representa objectivos assumidos em associar o produto fonográfico ao contexto revolucionário. Para tal, o produtor fazia uso de fotografias que comprava a diversos fotógrafos, sobretudo as que continham representações visuais facilmente associáveis a símbolos revolucionários do 25 de Abril, tais como fotografias de soldados com cravos na espingarda, murais pintados nesse período ou imagens de manifestações populares e políticas, usando para diversos fonogramas a mesma fonte visual:

“...o que eu queria era pôr uma capa em que a malta olhasse e soubesse o que estava cá dentro, por isso muitas são parecidas, porque eram feitas com base na

¹⁰⁶ *idem*

*mesma fotografia ou desenho. Se eu não fizesse isso não era a mesma coisa, porque ninguém ia saber que músicas eram essas”.*¹⁰⁷

Ele expõe como factor desta escolha uma “natural associação entre as imagens e a canção revolucionária”, dado o proliferar da produção sistemática de material de propaganda político-partidária e associativa, que atingiu nesse período vários campos de reprodução visual e meios de comunicação, como cartazes, autocolantes, panfletos, jornais e revistas. Neste sentido, na sua opinião, a estratégia de associar a música com essas formas de representação visual seria também uma vertente a ser explorada na concepção fonográfica, enquanto bom indicador de sucesso comercial, sobretudo quando era feito o contacto com o locutor ou responsável pela rádio, ou então nos locais de vendas de discos. Esta ideia poderá, segundo ele, ter sido extensível a estratégias de outras editoras nesse período.

É possível aferir que dentro das dificuldades de algumas editoras na actividade editorial, algumas tenham optado por estratégias diversificadas recorrendo à exploração de repertório que então era susceptível de garantir sucesso comercial. Entre a apresentação de repertório original, a associação com a situação que se vivia no país foi extensível a vários intérpretes de diferentes domínios musicais, destacando-se no entanto a proeminência de versões de temas de autores da canção de protesto que foram recorrentemente gravados por diferentes intérpretes e editoras, em diversos domínios e estilos.

¹⁰⁷ idem

CAPÍTULO V – ORGANIZAÇÃO COLECTIVA E O PAPEL DAS COOPERATIVAS NA PRODUÇÃO FONOGRÁFICA

O fim do PREC foi marcado pela aprovação da Constituição Democrática em 1976, que conduziu à instauração de instituições de regime democrático (Assembleia da República, Governos, Tribunais) e consequente democratização da vida política e social do país (Abreu, 2010:311). De acordo com a Constituição aprovada, o Estado “que tem por objectivo assegurar a transição para o socialismo mediante a criação de condições para o exercício democrático do poder pelas classes trabalhadoras” (Artigo 2º, 1976), devia neste sentido impulsionar o “desenvolvimento das relações de produção socialistas” (Artigo 81º, 1976), estimulando a participação e o controlo das classes trabalhadoras, nos meios de produção, fomentando “a criação e a actividade de cooperativas, designadamente de produção, comercialização e de consumo” (Artigo 84º, 1976). Assim, a Constituição define o sector cooperativo, ao lado do sector privado e do público, como “constituído pelos bens e unidades de produção, possuídos e geridos pelos cooperadores, em obediência aos princípios cooperativos” (art.89º.3, 1976), englobando o sector cooperativo no que chama de ‘Propriedade Social’, dando a esta uma dinâmica “que tenderá a ser dominante”.

A canção de protesto tinha servido durante o período revolucionário de mediadora da participação pública. Tal foi possível de observar no protagonismo atribuído a cantores e canções e destas terem sido sondadas por várias editoras e meios de comunicação. Porém, Mário Correia publicaria no seu ensaio em 1984 várias declarações de músicos que afirmavam que, a partir do 25 de Novembro de 1975, os meios de comunicação, e em particular algumas estações radiofónicas que até então tinham protagonizado um importante papel na divulgação da música popular portuguesa e, em concreto, das canções de protesto, marginalizaram essas canções. Já Côte-Real aponta que a nacionalização dos meios de comunicação social provocou “uma baixa substancial na emissão radiofónica e televisiva de música portuguesa” (Côte-Real, 2010:225), passando estes a preencher conteúdos programáticos com base em expressões musicais de origem anglo-saxónica ou retornando ao que José Jorge Letria então apelidaria de “neo-nacional-cançonetismo”. Assim, é já após o fim do PREC que são criadas organizações em resposta ao que vários agentes

consideravam ser a repressão cultural e desvirtuamento da cultura popular por parte da “burguesia fascista” (Letria, 1978).

A criação da FAPIR é um desses casos. Segundo Mário Correia, esta é uma organização colectiva à qual aderiram vários membros de diversos sectores culturais que se insurgem contra a promoção “...da cultura burguesa na rádio, televisão, jornais – e apresentando a cultura popular como manifestações de arte menor, só boas para gente inculta, pondo o povo a dançar não como manifestação da sua alegria mas como ‘espectáculo’ sem qualquer finalidade” (Correia, 1984). A oficialização da organização da FAPIR data de 27 de Setembro de 1976; porém, a sua actividade terá sido efémera, destacando-se alguns eventos realizados até 1978, como festas populares, onde o teatro e a música se assumem como as principais formas de expressão cultural “que lutam pela unidade de todo o povo trabalhador”. No comunicado então apresentado, é explicado o objectivo da organização:

“A FAPIR surge como força para combater o fascismo e o imperialismo na cultura portuguesa e afirma-se capaz de impulsionar uma linha de cultura popular. A FAPIR não é um círculo fechado especializado para doutores de cultura se verem ao espelho. A FAPIR, pelo contrário, pretende identificar-se o mais possível na actividade cultural colectiva do povo, promovendo ao mesmo tempo, trabalhos básicos especializados. A FAPIR não existe para ser um mecanismo através do qual a burocracia intelectual e artística acabe por controlar a produção cultural do povo”¹⁰⁸

Estruturas como a FAPIR englobam-se em tentativas de criar organizações de “unidade” que se revelam ao nível das expressões culturais e, em particular, na posição de vários músicos em relação aos significados da vinculação empresarial e da necessidade de criação de estruturas de promoção e distribuição de produtos culturais.

A formação de cooperativas de dinamização cultural como a Cantarabril e Eranova, ambas em 1978, são outros dois exemplos. Embora os contornos de actividade destas cooperativas sejam diferentes, ambas assumem os objectivos de corresponder às necessidades do público através da intervenção de agentes ao serviço da cultura popular.

A Cantarabril seria criada em consonância com a agenda política do PCP, envolvendo sobretudo músicos que eram constantemente convidados para participar

¹⁰⁸ Comunicado da FAPIR publicado em Correia, 1984:117/118.

em eventos ligados ao partido, tais como Adriano Correia de Oliveira, Luís Cília, José Jorge Letria, Carlos do Carmo, Luísa Basto, entre outros. De acordo com um dos músicos fundadores, José Jorge Letria¹⁰⁹, a formação da cooperativa parte de uma iniciativa da direcção do PCP para a criação de condições de autonomização dos músicos em termos profissionais. Embora sem meios económicos suportados directamente pelo partido, a intervenção deste passaria pela transmissão de contactos para a realização de espectáculos envolvendo os músicos cooperantes, como explica Letria:

*“A cooperativa funcionou até 1982 com um esquema muito simples. Marcavam-se espectáculos com o movimento sindical, com o PCP e organizações próximas, e o cachet mínimo eram dois contos e quinhentos (que era o que a esmagadora maioria levava) e os músicos pagavam 10% à cooperativa”.*¹¹⁰

Após vários problemas financeiros, resultado da falta de pagamento das comissões à cooperativa (dos quais resultariam processos polémicos de expulsão de cooperantes, como Adriano Correia de Oliveira que levou à demissão de outros músicos) a cooperativa cessou actividade em 1982, contabilizando centenas de espectáculos realizados nesses anos pelos músicos cooperantes.

Já a criação da Eranova tem contornos diferentes. Inicialmente, esta surge da iniciativa de um conjunto de agentes culturais, envolvendo sobretudo músicos e actores portugueses e estrangeiros em torno da produção e distribuição do filme *Torre Bela*, realizado por Thomas Harlan em 1975, que retracta o desenvolvimento das cooperativas de produção agrícola em Portugal durante o PREC. Mais tarde, a actividade da cooperativa estender-se-ia aos campos da música popular e da animação cultural, envolvendo um diverso número de artistas que se deslocam a vários pontos do país, organizando eventos e espectáculos de música, teatro, cinema e circo. Não tendo sido possível apurar com detalhe as formas de organização da mesma, segundo Mário Correia, a Eranova procurou imprimir novas dinâmicas na apresentação de espectáculos organizados, através dos quais fosse possível, ao mesmo tempo, a transmissão de formas de expressão cultural a um sector marginalizado da população e a garantia de condições técnicas e financeiras para os artistas envolvidos. Porém, a

¹⁰⁹ José Jorge Letria, entrevista realizada a 10 de Julho 2012, Lisboa

¹¹⁰ idem

associação política de vários membros a organizações conotadas com a extrema-esquerda, como a LUAR, terão causado alguns problemas na garantia de um suporte financeiro consistente e capaz de apoiar os objectivos programados, tendo a cooperativa cessado actividade nos primeiros anos da década de 1980.

Quanto às cooperativas de edição discográfica, José Jorge Letria refere no seu ensaio “A canção política em Portugal” (1978), que a canção política após o 25 de Novembro havia sido alvo de censura e descriminalização na grande parte dos meios de comunicação, apontando excepções às publicações conotadas com organizações políticas de ideologia esquerdista. No mesmo ensaio, o autor refere que, em resposta, vários cantores de protesto organizaram-se no sentido de desenvolverem estruturas de produção fonográfica que constituíssem alternativa às empresas discográficas de carácter capitalista e que entretanto passaram a investir noutros domínios musicais, enjeitando o repertório da canção de protesto.

Em Junho de 1974, em entrevista à revista Flama¹¹¹, José Afonso é questionado acerca da sua posição em relação a ideias de desvinculação de contratos com as editoras por parte de alguns intérpretes, no sentido de se organizarem em grupos que se afastassem de esquemas capitalistas de comercialização da música. O jornalista Fernando Cascais pergunta-lhe as razões porque ele não tinha quebrado o contrato com a editora de Arnaldo Trindade, ao que José Afonso responde:

*“Porque tenho problemas de sobrevivência. Quando provarem que existem meios que excluem os da exploração normal capitalista, nessa altura ponho de parte os meus vínculos com a editora e adopto outros. Mas neste caso é preciso ter duas garantias: primeiro, que existirá uma entidade colectiva que garanta a sobrevivência das pessoas empenhadas nessa mesma entidade; segundo, que ela não usará os meios de exploração capitalista em uso em qualquer empresa comercial.”*¹¹²

Embora Mário Correia afirme que ainda antes do 25 de Abril tenham existido tentativas de organização de estruturas em cooperativas, como a Edicta¹¹³ a citação de José Afonso reflecte a consciência de vários músicos em relação aos sistemas de edição e distribuição fonográfica, especialmente no domínio dos cantores que

¹¹¹ Flama nº1370, Junho

¹¹² idem

¹¹³ Segundo o autor, esta terá sido a primeira tentativa de criação de uma cooperativa editorial, por iniciativa de Adriano C. Oliveira, Fausto e António Portanet, ideia que terá surgido durante a gravação do LP “Pró que der e vier” de Fausto em Espanha

apresentam uma consonância político-ideológica fortemente influenciada pelas linhas de orientação programática de algumas organizações partidárias da esquerda.

No mesmo sentido, José Mário Branco¹¹⁴ afirma que pouco depois de regressar a Portugal foi tratar da desvinculação do contrato que o ligava à Sassetti, baseado na recusa em colaborar dentro de uma empresa que se regia por valores capitalistas na distribuição de produtos culturais. A ideia do músico é partilhada por outros¹¹⁵, como Fernando Tordo, que é citado por Correia:

“Todos os artistas conscientes têm o dever de se tornar independentes dos monopólios das grandes editoras. Por isso a solução é o trabalho em regime cooperativo. Só ele permite lutar neste momento, ao nível da produção discográfica, contra a grande exploração de que temos sido vítimas” (Correia, 1984:114).

Já em inícios da década de 1980, vários músicos insurgiam-se contra o que achavam ser a exploração das editoras em relação aos direitos das vendas de discos. José Afonso e Vitorino afirmavam, em 1980 e 1981, ao jornal Musicalíssimo¹¹⁶, que haviam sido vítimas de fraude da editora Orfeu, por esta não lhes comunicar valores reais quanto ao número de vendas de discos. José Afonso chega a referir que das várias reedições dos seus discos que foram feitas no estrangeiro (Espanha, Itália, França, Alemanha, entre outros) nunca chegou a receber. Já Vitorino afirma que a editora Orfeu não lhe forneceu dados correctos do número de vendas dos discos, tendo então desabafado que chegaram a dizer-lhe que apenas tinham vendido 200 exemplares do álbum “Semear a Salsa ao Reguinho”.

Desta maneira, em inícios de 1977, o jornal O Diário¹¹⁷ faz um balanço da cena musical do ano anterior. Nesse número, o jornal aponta que o ano de 1976 ficou marcado por dois acontecimentos importantes: por um lado, o desenvolvimento de um “circuito tradicional de discotecas”, nas quais imperavam os produtos fonográficos

¹¹⁴ José Mário Branco entrevista realizada a 14 de Julho 2012, Guimarães

¹¹⁵ Ainda em 1975 é formada numa base de sociedade comercial de quotas de responsabilidade limitada - a Discófilo-Produções Artísticas e Discográficas, Lda. Fundada por Tonicha, João Maria Viegas e Ary dos Santos (sendo que ao último a quota terá sido oferecida). Apenas terá no entanto funcionado durante esse ano, tendo editado fonogramas de Dalida, Tonicha, Ary dos Santos, entre outros, dos quais destaco o álbum de Tonicha “Canções de Abril”. A distribuição era feita através da editora de Arnaldo Trindade, que terá posteriormente comprado o espólio tendo reeditado alguns fonogramas, tal como o single *Cantaremos/Lutaremos* de Tonicha, entre outros.

¹¹⁶ Jornal Musicalíssimo, nº 15, Dezembro 1980; nº17, Janeiro 1981

¹¹⁷ Jornal *Diário* de 10/1/1977, citado em Correia, 1984

de domínios da música de proveniência anglo-saxónica, como o ‘pop’, ‘rock’, ‘heavy’ e da canção ligeira conotada ainda com o “nacional-cançonetismo”; por outro, considera o jornal que o ano de 1976 ficou sobretudo marcado pelo “cooperativismo no campo discográfico”, destacando a produção fonográfica e os métodos de comercialização de cooperativas¹¹⁸ como a Sasseti e a Toma Lá Disco:

“Não desprezando, obviamente, os circuitos comerciais normais, estes discos (e outros, produzidos individualmente, fora do jogo e da competição das editoras) foram, em grande parte, vendidos em bancas, em festas e sessões de esclarecimento de organizações de esquerda. Aí, um público que muitas vezes não frequenta discotecas, adquire um produto conhecido, que lhe satisfaz o gosto e que reflecte, também, a sua opção ideológica”.

Nas páginas seguintes, abordo a criação de algumas cooperativas culturais que envolvem maioritariamente músicos que montaram estruturas de edição e produção musicais, com objectivos de combater a exploração comercial das editoras e marcadas por ideias de igualdade de acesso a estruturas de produção cultural. São apontados os casos das seguintes cooperativas: o GAC-VL, que apesar de fundado pouco depois do 25 de Abril e de âmbito bastante centrado nos contextos performativos, adoptou estratégias contrastantes do restante panorama editorial; a cooperativa Toma Lá Disco; e a cooperativa Lamiré, surgida no âmbito do processo de autogestão da editora Sasseti.

5.1 – Cooperativas de edição discográfica

5.1.1 Grupo de Acção Cultural – Vozes na Luta (1974-1979)

Logo no dia 30 de Abril de 1974, após o regresso do exílio de José Mário Branco e Luís Cília, um grupo de cantores reúne-se em casa de José Jorge Letria para discutir as formas de organização dos músicos e como estes podem imprimir uma dinâmica específica na revolução. É criado nessa noite o CAC, sendo redigido um comunicado¹¹⁹ no qual os músicos e outros signatários propõem, através do trabalho cultural colectivo e em particular através da música e das canções populares, “lutar pelas reivindicações do povo trabalhador e do movimento democrático popular”, garantindo

¹¹⁸ Apesar de várias organizações políticas também terem editado discos nessa altura (casos do MDM, PCP, PPD, CDS, PS e MRPP), essencialmente dedicados à difusão de hinos partidários ou da gravação de comícios políticos, privilegio aqui as organização criadas por músicos

¹¹⁹ O ficheiro com a leitura desse comunicado por José Mário Branco segue em anexo na versão digital

necessidades básicas como o “pão”, a “paz”, a “terra”, “a independência nacional” e a “liberdade”, colocando-se assim ao lado do MFA e fazendo o apelo à integração de “todos os trabalhadores culturais anti-fascistas, anti-colonialistas e anti-imperialistas (...) que estejam interessados em pôr a sua actividade musical ao serviço dos objectivos acima definidos”, com objectivos claros de unificar e organizar a participação, em particular, dos músicos nos movimentos democráticos e populares. O comunicado é assinado por dezoito músicos e outros trabalhadores culturais, entre os quais José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, José Mário Branco, José Jorge Letria, Fausto, Francisco Fanhais, Manuel Alegre, Manuel Freire e Luís Cília. Logo no dia 3 de Maio, é organizado pelo CAC o I Encontro Livre da Canção Portuguesa no Palácio de Cristal no Porto. É lido o comunicado e apresentado um vasto repertório de canções dos membros que o compõem, compostas ainda no tempo da ditadura, mas que são agora percepcionadas num novo contexto enquanto canções ao serviço da revolução, como *Grândola, Vila Morena, Alerta, Ronda do Soldadinho, Tango dos Pequenos Burgueses*, entre outras.

Não obstante, tanto José Jorge Letria como José Mário Branco referem nas entrevistas concedidas que desde a primeira reunião do colectivo existiram problemas, sobretudo ao nível ideológico e de posicionamento partidário de alguns subscritores. No dia 7 de Maio repete-se o evento Encontro Livre da Canção Portuguesa, desta vez no Pavilhão dos Desportos em Lisboa. Porém, a exigência de pagamento de entrada para este concerto seria, segundo Nuno Pacheco (2010), pretexto para as primeiras rupturas entre os subscritores do Colectivo. José Afonso é um dos membros do Colectivo que abandona o grupo durante esse mesmo concerto, por constituir para si um contra-senso ideológico. Como referia mais tarde, em Junho desse mesmo ano, as entradas pagas que oscilariam entre 30 a 70 escudos, destinavam-se supostamente para a sobrevivência do Colectivo e pagamento das sessões e programas culturais que a entidade se propunha realizar junto das massas populares, ao contrário do que acontecia nesse evento:

“Portanto, eram as massas não populares, de extracção pequeno-burguesa, que estavam ali presentes, que iriam contribuir para a cobertura financeira de espectáculos dirigidos a massas populares. Eu acho isto, assim, um bocado equívoco”¹²⁰.

Contudo, foram também questões partidárias que estiveram na base da ruptura prematura entre os membros do CAC. Embora na generalidade todos concordassem com o âmbito do colectivo, vários nomes que o compunham estavam já ligados a partidos políticos como o PCP ou o PS, e outros preferiam manter uma linha independente ao nível partidário. Já José Mário Branco afirma que muitos terão sido levados a subscrever o manifesto com base na onda de euforia revolucionária que percorria o país. O músico refere então que a incapacidade de passar a uma prática efectivamente colectiva se deveu a diferenças ideológicas, bem como a um certo aproveitamento de alguns membros:

“O manifesto inicial foi assinado por muitos mas realmente aceite e praticado por poucos. Daí que, através da prática de cada um, os cantores interessados se fossem definindo de modo nem sempre concordante com esse manifesto. O acordo político não existia, continuávamos a nadar no «nacional-porreirismo»”¹²¹

Por seu lado, José Jorge Letria refere a intransigência de alguns membros do colectivo para com o PCP, partido que participava no I Governo Provisório e com o qual existiam vários diferendos ideológicos daqueles que pretendiam soluções mais radicais e se aproximavam de partidos da extrema-esquerda. Poucos dias depois da segunda apresentação pública, ainda em Maio de 1974 e após um concerto em Almada, alguns membros do CAC, entre os quais Tino Flores, Fausto, Afonso Dias e José Mário Branco, reúnem-se em casa de Fausto e decidem alterar o âmbito do grupo, que abandona a denominação de “Colectivo” para Grupo de Acção Cultural (GAC). Saem do grupo praticamente todos os que se encontravam já alinhados partidariamente (na maioria com o PCP) e outros que preferiram não se imiscuir em detalhes ideológicos.

A actividade do GAC passa a basear-se segundo “uma prática comum”, com objectivos de “defender os interesses dos trabalhadores através das canções”. Passam a intervir em diferentes contextos de produção musical, como greves, manifestações e ocupações de casas, empresas e terrenos. No início do ano de 1975, juntam-se ao

¹²⁰ Flama nº1370, Junho

¹²¹ José Mário Branco citado por Silva, *Canto da Inquietação*, 2000

grupo vários membros do coro da Juventude Musical Portuguesa¹²², como Eduardo Pais Mamede, Carlos Guerreiro, Luís Pedro Faro, entre outros provenientes do coro da Incrível Almadense, aumentando significativamente o número de membros que participavam nas actividades do grupo, que chegaram nesse período a algumas dezenas, permitindo a constituição de delegações regionais no Norte (com João Lóio, José Prata, entre outros) e no Sul do país. A orientação política do GAC aproxima-se da recém-formada União Democrática Popular (UDP – fundada a 15 de Dezembro de 1974), desenvolvendo mais tarde um papel activo para a criação do Partido Comunista de Portugal (Reconstruído) [PCP(R)], o que leva à cisão de outros membros, como Fausto, que não aceitam o alinhamento partidário do grupo. A actividade passa a caracterizar-se em proximidade à de uma organização político-partidária em que os membros exercem a sua militância na participação em concertos gratuitos, composição de temas e letras e organização de espectáculos culturais. Com a entrada de novos membros, que José Mário Branco apelida de “gajos com escola, com preparação, boas vozes, até passou a haver ensaios”, o eixo central da actividade do grupo passa pelas actuações que se estendem um pouco por todo o país e que, fruto da descentralização do grupo, permitem a realização de espectáculos em diferentes pontos do país quase ao mesmo tempo. Contudo, as más condições técnicas da maior parte dos espectáculos e a procura de uma qualidade musical que “pudesse ter proveito para a gente que nos ouvia”, obrigou a um investimento em aparelhagem, microfones e transporte que, segundo José Mário Branco, foram pagos com o dinheiro dos direitos de autor do músico.

A posição ideológica do grupo viria a tornar-se ainda mais definida após a participação no FRTPC em Fevereiro de 1975. Nesse ano, o Festival contava com algumas novidades, nomeadamente no sistema de votação, que passava a ser feito por cada um dos participantes. José Mário Branco é convidado a participar no evento a nível individual, mas decide deixar a sua participação à decisão colectiva do grupo. Estes decidem apoiar a intervenção no festival, propondo o tema *Alerta*, composto por

¹²² Segundo José Mário Branco, este coro era liderado por António Sardinha. O mesmo terá estado presente no comício da fundação da UDP, porém, as divergências partidárias entre os membros do coro, que se dividiam entre a UDP e o MRPP, terão estado na base da criação do Coro Popular «O Horizonte é Vermelho», que editará alguns fonogramas pela etiqueta “Alvorada” e pela editora “Vento do Leste” do MRPP

José Mário Branco (que apesar de escrito antes do 25 de Abril havia já sofrido alterações de acordo com os contextos em que ia sendo apresentado), e que sintetiza as ideias principais do colectivo. Não obstante, José Mário Branco, em entrevista à revista Flama pouco depois do festival e falando em nome do colectivo, refere que a decisão do GAC se prendia com a possibilidade de “tomar uma posição perante um dos maiores auditórios que existe no país”¹²³. Durante a votação, José Mário Branco decide atribuir a pontuação mais baixa a todas as outras canções concorrentes e pontuar *Alerta* com a pontuação máxima, afirmando que esta canção correspondia à posição ideológica do GAC enquanto “afirmação de luta (...) toda orientada para o apoio às lutas dos trabalhadores, para o apoio da luta pela Democracia Popular e pela Ditadura do Proletariado, para o apoio à reconstrução de um verdadeiro partido de vanguarda da classe operária, de que esta foi roubada pelos revisionistas de Cunhal”¹²⁴. O músico reforçaria a decisão com base na pouca eficácia que as outras canções apresentadas têm junto dos trabalhadores, não incitando à luta dos mesmos. Refere que apesar da participação de uma canção composta por Sérgio Godinho, *A Boca do Lobo*, interpretada por Carlos Cavalheiro, e da letra reflectir “um interesse de combate”, a canção acabou, na sua opinião, subordinada a influências “imperialistas” por ter sido submetida a orquestrações “pop” e por não apontar os “caminhos da luta”. As outras canções apresentadas resumem-se, segundo ele, a “«clichés» musicais que estão na base de centenas, de milhares de outras canções comerciais do mesmo estilo (...) Não se metem no mesmo saco o Paco Bandeira [apresentaria a canção *Batalha-Povo*] e o Sérgio Godinho. Mas metem-se os produtos que se apresentaram no Festival”. Acerca da canção vencedora, *Madrugada*, interpretada por Duarte Mendes, a mesma opinião: “É uma canção que não se distingue de tantas outras feitas por autores e compositores que «estão ricos à custa disso»”. José Mário Branco aponta assim à revista a definição que a *canção* deve ter no contexto do colectivo: “Uma canção é como um cartaz: uma coisa rápida, que passa depressa e que deve deixar uma impressão em pouco tempo”.

As canções que o GAC vai criando e apresentando em público, reflectem sobretudo problemas de classes pobres de trabalhadores e dos movimentos populares, apelando directamente à luta contra o sistema capitalista e as classes mais

¹²³ Flama, nº Fevereiro, 1975

¹²⁴ idem

abastadas. As canções são agrupadas na designação de “cantos de luta”, sendo que várias vão sendo construídas com base em acontecimentos do quotidiano daquele período, casos de *28 de Setembro*, *25 de Novembro*, *Liberdade para Otelo*, entre outro vasto repertório colectivo, como explica José Mário Branco:

*“Havia dois tipos de repertório. O repertório que era criativo... trazias uma ideia feita às vezes a dois ou a três, um trazia uma letra e o outro sacava uma música e não sei quê e depois sempre desigual... havia ali o gosto de toda a gente de desigual talento. E depois havia outras que eram claramente de encomenda: «A herdade do Val Fanado», por exemplo, «A luta dos bairros camarários» que é aqui do Porto do Bairro S. João de Deus. Foram eles que me pediram, disseram «Anda cá contar a história» e eu lá fui... «A luta do Jornal do Comércio»... portanto tudo canções a servir um objectivo concreto (...) e depois a partir do momento em que nos politizamos com a UDP começa a surgir o repertório mais ideológico, programático... aqueles hinos todos que cantamos..”*¹²⁵

Ao mesmo tempo que as canções são apresentadas e divulgadas como “relatos das lutas dos povos trabalhadores”, têm por objectivo a promoção de formas artísticas e testemunhais da “cultura popular”, usando-as como resposta à falta de qualidade musical em Portugal e que, na opinião do grupo, tem vindo a ser bastante divulgada, como é escrito na publicação em livro das canções criadas pelo grupo:

*“Durante os quarenta e oito anos de ditadura fascista, e ainda hoje, têm sido promovido pelos meios de comunicação social formas artísticas rotuladas de populares, como o “fado” lamecha e resignador, em detrimento do nosso rico folclore. Nós pretendemos que esse maravilhoso património venha a luz do dia (...) As obras de arte que não têm qualidade artística, não têm força, por mais progressista que seja o que dizem. Por consequência nós opomo-nos tanto às obras artísticas que contêm um ponto de vista político errado como a tendências para criar obras estilo “cartaz” e “palavra de ordem”, as quais ainda que correctas do ponto de vista político, manifestam falta de força artística”*¹²⁶ (1976:8)

A gravação e edição de fonogramas do GAC irá inserir-se na perspectiva do grupo em conceber produtos fonográficos, cujos métodos de distribuição e comercialização constituíssem uma alternativa aos circuitos de produção empresarial e, ao mesmo tempo, de fácil acesso a quem não tinha poder de compra, como refere José Mário Branco na entrevista à Flama:

“Temos ideia de vir a trabalhar nos métodos audiovisuais ligados aos problemas do espectáculo, vamos avançar em edições de discos, completamente autónomas, tentando vender os discos sem as margens de lucro escandalosas que se praticam nos

¹²⁵ José Mário Branco, entrevista realizada a 14 de Julho 2012, Guimarães

¹²⁶ Grupo de Acção Cultural – Vozes na luta (1976) Cantos de luta. 3ª edição, Lisboa: Cooperativa de Acção Cultural SCARL.

circuitos comerciais normais. Apontaremos para uma redução de preço na ordem dos 50 por cento. Contaremos para a venda com todos os grupos de luta organizados, com os sindicatos, com as equipas de bairro. Procuraremos a música popular portuguesa, com raízes folclóricas, e pensamos editar discos de texto com reportagens políticas sobre lutas, etc."¹²⁷

Em Maio de 1975, é constituída a cooperativa editora do GAC, intitulada “Vozes na Luta – Cooperativa de Acção Cultural”, que vem suportar a organização de actividades de teatro popular e o controlo na distribuição e venda dos produtos fonográficos. José Mário Branco aponta que a experiência que já havia adquirido na produção de fonogramas em França, seria agora a base do sistema de edição do GAC. Como é referido na publicação do livro “Cantos de Luta”: “O problema que se punha era o de encontrar as formas de furar toda a engrenagem de fabricação, distribuição e venda capitalista, de modo a conseguirmos que esse material chegasse às pessoas a preços baixos” (1976:8). José Mário Branco iria servir-se dos métodos anteriormente utilizados, procurando usar os recursos humanos e a rede de contactos que estavam ao serviço do GAC, no sentido de procurar os meios mais baratos de produção. Os primeiros fonogramas do GAC são gravados no âmbito do Congresso da UDP que se iria realizar em Março desse ano. Segundo Carlos Guerreiro, em entrevista ao Jornal I¹²⁸, a gravação do fonograma tinha sido feita nos estúdios da Rádio Triunfo e depois “Fomos à Sasseti nas Amoreiras, uma editora que estava em autogestão e era solidária com a UDP. Ocupámos aquilo e estivemos 48 horas sem parar a fazer cassetes a partir do master para vender naquele dia”. Terão sido vendidos vários milhares de exemplares que serviram de sustento para a gravação posterior de oito fonogramas em vinil no formato single, que saíram até ao final do ano.

Os singles reflectem a urgência em pôr parte do repertório das canções mais políticas a circular em circuitos alternativos de comercialização. Os fonogramas são produzidos na base do trabalho de militância que é inerente ao grupo, com as gravações a serem realizadas por um conjunto de músicos mais restrito e o trabalho gráfico a ser feito por Luísa Beirão, na altura, cunhada de José Mário Branco, que procurou imprimir na apresentação gráfica dos discos formas de representação ideológica do colectivo. Os discos seriam distribuídos e vendidos mão a mão, pelo

¹²⁷ Flama, nº Fevereiro, 1975

¹²⁸ Consultado na edição on-line 3/5/2010: <http://www1.ionline.pt/conteudo/58036-gac-quando-cantiga-era-uma-arma-eles-formaram-um-exercito>

preço simbólico de quarenta escudos, preço que rondava os custos de produção. Nos singles, é incluída uma mensagem de apresentação dos objectivos do grupo, definindo os destinatários do mesmo:

“Este pequeno disco é o resultado de um trabalho colectivo do Grupo de Acção Cultural «Vozes na Luta».

Este trabalho é feito por um grupo de militantes que servem a arte e a cultura populares. Uma arte e uma cultura colocadas ao serviço das classes exploradas, que sejam armas do povo, que sejam poderosos meios de divulgação do sentir do povo trabalhador, das suas aspirações, das suas experiências, das suas lutas contra a exploração e a opressão.

Este pequeno disco é uma pequena gota na torrente de lutas que os operários, os camponeses pobres, os soldados e marinheiros vêm travando e vão ainda travar pela Revolução Democrática Popular, como primeira etapa histórica para a construção de uma sociedade sem classes.

Por isso, é natural que a burguesia exploradora e opressora não goste deste disco. Ele pertence, ele é feito para os trabalhadores, que tudo produzem.”¹²⁹

Ainda nesse ano é editado o LP “A Cantiga é uma arma” que reúne os temas já gravados e distribuídos nos singles e, nos inícios de 1976, seria gravado outro LP, intitulado “Pois Canté”, musicalmente mais elaborado e com novo repertório influenciado pelas canções populares de cariz rural, não obstante a mensagem política inscrita no produto. Já em 1977, após a participação numa campanha pela amnistia dos presos políticos no Brasil, é gravado um novo fonograma em formato single, intitulado “Contra a Repressão no Brasil” e distribuído pelo Comité de Apoio às Lutas dos Povos da América Latina, com dois temas, *Sangue em Flor*, de José Mário Branco e Luís Pedro Faro, e *Brasil 77*, um poema de Sophia de Mello Breyner. O terceiro álbum de longa duração é igualmente gravado nesse ano, embora já sem a participação de qualquer membro fundador (José Mário Branco era então o último desse grupo original, mas passaria a dedicar-se exclusivamente ao trabalho político na UDP). O álbum intitula-se “...E vira bom” e é já característico da preponderância de conteúdo rural nas canções, como reconhecido por elementos anónimos do grupo citados no jornal “Voz do Povo”:

“É necessário saber falar ao nível do Minho, do Alentejo, do Algarve, em termos de cidade e em termos de campo, arranjar vários idiomas poético-musicais, quando

¹²⁹ Extracto de texto inserido nos singles.

não arriskas-te a não te fazeres compreender. Mas conservando a intervenção política, as alternativas da coesão e avanço da luta.”¹³⁰

Por essa altura, a acção da cooperativa passa também pela procura do alargamento da actividade editorial a outros grupos ou intérpretes. Assim, serão também editados sob a etiqueta do GAC o EP “Bate Certo” pelo Canto Popular de Almada, composto em parte por elementos do coro da Incrível Almadense. Mais tarde seria gravado o primeiro LP de Tino Flores, intitulado “Isto Só Vai à Porrada”, que reúne grande parte de temas do repertório criado ainda em França pelo cantor. Este¹³¹ afirma que, apesar de já não se encontrar ligado ao GAC nesse período, o fez por convite e solidariedade com o colectivo, revertendo os fundos da comercialização para a cooperativa. Ainda neste sentido, o grupo promove um concurso interno para criação de um conjunto de “marchas populares” que foram depois compiladas num EP editado e posto em circulação nos moldes dos anteriores fonogramas.

O último álbum, intitulado “Ronda da Alegria”, é já lançado no início de 1978 e representa para João Lisboa, reflectindo sobre o conteúdo das canções, a procura de edificação de uma “nova cultura popular”, como o próprio refere:

*“Tratava-se, então, de, musicalmente, estabelecer a comunicação entre «campo e cidade», de recriar e estilizar a matriz rural, «digerindo» e articulando os diversos sinais de modo a fazer emergir algo de simultaneamente tradicional e moderno, nacional e multicultural”*¹³².

No entanto, nesse período, o colectivo demonstra já algumas dificuldades financeiras, pelo que pouco antes havia já iniciado uma programação de espectáculos pagos, sendo que o último disco é já distribuído comercialmente pela Sassetti, ao preço de duzentos escudos, o mais caro de todos os produtos até então feitos. Pouco tempo depois, o GAC viria a terminar invocando razões financeiras, contabilizando uma produção musical e fonográfica com uma estimativa de cerca de mil actuações ao vivo, tendo integrado um conjunto de várias dezenas de músicos e editado, sob o selo da cooperativa, um total de quinze fonogramas, onde se incluem nove singles, cinco

¹³⁰ GAC *Vozes na Luta* – reedição da discografia. Iplay/Valentim de Carvalho, 2010.

¹³¹ Tino Flores, entrevista realizada a 27 de Junho 2012, Guimarães

¹³² GAC *Vozes na Luta* – reedição da discografia. Iplay/Valentim de Carvalho, 2010.

álbuns (um de Tino Flores) e dois EP (um do Grupo de Canto Popular de Almada).

5.1.2 - Lamiré

A cooperativa Lamiré – Música e Som, SCARL, terá sido criada após a passagem da editora Sassetti para um grupo de trabalhadores nos primeiros meses de 1975, entrando assim num regime de autogestão. Embora sem informação precisa acerca da estrutura de gestão e duração da cooperativa, esta ter-se-á mantido activa durante um período de alguns anos, tendo editado diversos fonogramas nesse período. Mário Correia afirma que a cooperativa terá atingido o ponto mais alto em 1976. Durante os seus anos de actividade, a cooperativa prosseguiu sobretudo na linha de edição de novo repertório dos cantores de protesto editando, através da etiqueta Diapasão, vários músicos que integravam já o catálogo da editora Sassetti (em diferentes etiquetas), como Manuel Freire, Sérgio Godinho, José Mário Branco (já após a saída do GAC), Pedro Barroso, José Barata-Moura, ou o Grupo Outubro, formado em Fevereiro de 1975 e constituído por Carlos Alberto Moniz, Alfredo Vieira de Sousa, Madalena Leal, Maria do Amparo e Pedro Osório. Outros músicos viriam também a integrar o catálogo, tais como Júlio Pereira, Fausto (participa na banda sonora do filme “A Confederação” de João Galvão Teles, com Sérgio Godinho e José Mário Branco), Pedro Barroso e Afonso Dias (este, igualmente após a saída do GAC).

Como característica definidora das intenções dos gestores da cooperativa reside o facto de, pelo menos na etiqueta Diapasão, apenas terem sido editados os cantores de protesto, numa posição algo contrastante com o que havia sido a linha editorial da empresa que procurava entrecruzar vários domínios musicais. Outra característica presente nos fonogramas é a referência ao facto dessas edições serem da responsabilidade de “um grupo de trabalhadores da Sassetti”. Considera-se que, possivelmente motivados por uma postura ideológica que se revela também na colaboração com outras cooperativas de edição, como a “Vozes na Luta”, os trabalhadores da empresa imprimiram uma linha orientadora de edição praticamente exclusiva de intérpretes da canção de protesto.

5.1.3 – Toma Lá Disco

A cooperativa Toma Lá Disco foi fundada em 1975, por iniciativa de Fernando Tordo. Esta integrou um grupo de músicos e poetas cooperantes como Carlos Mendes, Joaquim Pessoa, Ary dos Santos e Paulo de Carvalho. José Jorge Letria afirmava em 1978 que a formação da cooperativa, a primeira inteiramente dedicada à edição discográfica, “veio demonstrar que é possível criar uma solução alternativa relativamente às editoras que funcionam com base em critérios mercantilistas e pouco coerentes” (Letria, 1978:89). O objectivo da cooperativa, segundo Fernando Tordo citado por Mário Correia, era a edição de discos de um vasto número de cantores progressistas que pudessem ser vendidos a preços mais baixos dos então praticados no mercado discográfico, no sentido de lutar contra a exploração monopolista das editoras, cujos objectivos seriam o de extrair o máximo lucro com canções de pouca qualidade. Passava, no entanto, pelos planos da cooperativa a organização de espectáculos profissionais que reunissem a maior parte dos cantores “revolucionários” e a possibilidade de edição de livros (Correia, 1984).

À semelhança do GAC, a ideologia e objectivos da cooperativa eram também inscritos no próprio produto fonográfico, o que demonstra que os mesmos eram dirigidos a um público-alvo específico, como escreve Joaquim Pessoa no álbum “Amor Combate”:

“A cooperativa Toma Lá Disco não é uma empresa comercial. Ponto. Não fazemos discos para ganhar dinheiro. Ponto por Ponto.

É assim que nós, os poetas, os compositores, podemos (e devemos) combater. Pela Revolução, pela Arte, pelo Homem.

Hoje e aqui, o amor e a Luta tornam-se cada vez mais necessários, mais urgentes. E os trabalhadores, intelectuais, os criadores desta cooperativa, têm a noção exacta dessa necessidade e dessa urgência.”¹³³

Com uma produção fonográfica contudo reduzida nos primeiros anos de actividade da cooperativa, explicada por Tordo pela falta de repertório de alguns músicos que então colaboravam na cooperativa, esta revelou grandes problemas em criar um sistema autónomo de distribuição dos produtos fonográficos, passando a editora Imavox a encarregar-se dessa função. Outra característica é a de subsistir um número limitado de músicos cooperantes, que vão editando alguns discos

¹³³ TLD 003 “Amor Combate”

individualmente ou organizados em colectivos. O primeiro fonograma editado pela cooperativa trata-se de um álbum intitulado “Feito Cá Pra Nós” da autoria de Fernando Tordo, que será de resto o músico com mais participações na restante produção fonográfica da cooperativa. Esta será feita sobretudo nos formatos single e EP, com várias canções originais interpretadas por Carlos Mendes, Fernando Tordo, Júlia Babo e Paulo de Carvalho, entre outros, essencialmente suportados pela poesia de Joaquim Pessoa e Ary dos Santos. A cooperativa irá explorar nos primeiros tempos de actividade a vertente internacional da canção de protesto com o convite feito ao cubano Carlos Puebla e ao conjunto Los Tradicionales que gravarão para a cooperativa em 1976 um álbum intitulado “Adelante Portugal”, que reúne um conjunto de canções do repertório do músico e de novas canções dedicadas à revolução portuguesa.

Contudo, apesar de uma produção fonográfica considerável (contamos para esta investigação com cerca de duas dezenas de fonogramas editados em vários formatos), as dificuldades de organização de um sistema de distribuição dos produtos que concorresse com outras empresas discográficas deve-se segundo Fernando Tordo ao pouco interesse dos espaços de distribuição e venda de fonogramas a preços mais baixos dos restantes produtos no mercado e sem as margens de lucro dos que são distribuídos pelas editoras:

“Acontece que algumas discotecas não estarão propriamente interessadas em estar a comprar discos para os vender ao preço a que são vendidos – o meu LP é vendido a 171\$00 – enquanto que outros LPs gravados quer em Portugal quer no estrangeiro por artistas portugueses vão sempre para 210\$00 ou 220\$00. Isto é um negócio que não interessa muito aos distribuidores e vendedores de discos, ao fulaninho que está sentado por detrás da secretária e que pura e simplesmente compra os discos a 100\$00 e os vende a 200\$00. Não será propriamente esta percentagem, mas é assim um negócio de quase 100%.”¹³⁴

As estratégias da cooperativa passavam então pela preparação de trabalhos tendo em vista a sua venda em eventos e espectáculos maioritariamente organizados pelo PCP e em particular a Festa do Avante que se tornou nesse período o local que assegurava a maior parte das vendas da cooperativa. De resto, já nos últimos tempos de actividade, a cooperativa associar-se-á com a editora discográfica recém-formada pelo PCP denominada Mundo Novo (orientada por Francisco Viana e José Jorge Letria) que, para além da edição de intérpretes conotados ou ligados ao partido, como Maria

¹³⁴ Correia, 1984:122

Amélia Proença, Carlos Paulo ou o colectivo denominado Quarteto Zé Ferrugem (que então compôs o hino do jornal “O Diário” constituído por José Jorge Letria, Samuel, Jorge Palma e Nuno Gomes dos Santos) iria iniciar um trabalho de edição de novos nomes que surgem influenciados pela conjugação da canção urbana com recolhas da música tradicional de origem rural, como a Brigada Victor Jara e o Grupo Trovante.

A organização colectiva e o papel das cooperativas na produção fonográfica tiveram alguns aspectos semelhantes no domínio da concepção de fonograma. Tendo músicos como base essencial de organização, num período em que o âmbito da “canção de protesto” é reconfigurado, os objectivos destas cooperativas passaram pela criação de estruturas de edição fonográfica contrastantes com as visões corporativistas do restante panorama editorial português. Porém, a falta de entendimento relacionado com questões relativas à filiação partidária dos elementos que compõem estes grupos foi recorrente e determinante para a pouca consistência das cooperativas como suporte de garantia a músicos e outros agentes. No entanto, as mesmas acabaram por se tornar reveladoras de novas concepções estilísticas, sobretudo a partir de 1976, destacando-se a divulgação de música tradicional portuguesa de proveniência rural, especialmente como resposta à influência de outros domínios musicais nos meios de comunicação. Estas cooperativas de edição ou de organização de espectáculos tiveram um importante papel no fomento da reconstrução dos princípios básicos da recolha da música popular de origem rural, dando início ao que se chamou “a estilização heterodoxa da música tradicional portuguesa” (Côrte-Real, 2010:226), caracterizada pelos vários grupos dedicados a este domínio que surgem em finais da década de 1970.

CONCLUSÕES

Foram aqui abordados diferentes exemplos de como as práticas da canção de protesto se relacionaram com a concepção de produtos fonográficos durante as décadas de 1960 e 1970 em Portugal, tendo sido analisados dois períodos históricos distintos e marcados pela revolução ocorrida a 25 de Abril de 1974. Partiu-se da hipótese de que os contextos de mediatização da canção de protesto sugerem diferentes perspectivas, de músicos e outros agentes, em relação a outros domínios musicais, principalmente no que se refere à gravação, edição e comercialização de fonogramas.

Em Portugal, foi durante o regime ditatorial que decorreu a emergência de diferentes práticas nas quais se identificam ideias de protesto, influenciadas sobretudo pelo desenvolvimento de formas de consciencialização política que permearam vários sectores culturais e intelectuais da sociedade portuguesa principalmente após o fim da II Guerra Mundial, tendo como principal objectivo a denúncia e combate a políticas ditatoriais repressivas, a más condições de vida e à Guerra Colonial iniciada em 1961. Os movimentos de contestação social, cultural e política associados sobretudo a sectores de trabalhadores, estudantes e intelectuais localizados nas esferas urbanas, foram a principal audiência dos usos de formas de expressão musical com enfoque na crítica social e política ao regime ditatorial em vigor. O uso da poesia de resistência na canção foi inicialmente sugerida nas canções “Heróicas” e “Regionais” de Fernando Lopes-Graça, que introduziu através da união entre a canção popular e a poesia uma forma de combate político que teve influência na configuração das práticas musicais da canção de protesto nas décadas seguintes.

Foi durante a década de 1960 que se verificou o aparecimento de um conjunto de intérpretes, letristas e compositores que associaram ideias de contestação e crítica social a formas de expressão musical. O início da produção musical localizou-se em duas zonas geográficas distintas: Coimbra, em torno do meio universitário e dos movimentos estudantis; França, no contexto de exílio. José Afonso e Adriano Correia de Oliveira foram os principais responsáveis pela configuração de novas formas estilísticas e interpretativas da Canção de Coimbra, principalmente sob a forma da *trova* e da *balada*, através das quais é posto em evidência o conteúdo poético das

canções em detrimento da instrumentação, privilegiando assim a transmissão da mensagem.

Esta característica é consonante com formas estilísticas da canção de protesto em diferentes zonas geográficas, permeando as práticas de vários músicos em movimentos como a *nueva canción* na América Latina, "civil rights movements" e anti-war movements" nos Estados Unidos da América, e em países europeus, como a França, Itália e Espanha. Estas formas foram exploradas em França por músicos portugueses exilados, como Luís Cília, José Mário Branco e Tino Flores. Estes, consciencializados da situação política portuguesa e influenciados pelo ambiente político, social e cultural (em particular, o ambiente musical) que se vive no exílio, encetam uma postura de *eficácia* e *mensagem directa* na transmissão de valores de combate e resistência através das canções. Esta postura é relevante para as perspectivas de concepção de fonogramas por parte destes intérpretes, exemplificada pelas edições de autor de José Mário Branco e Tino Flores. Estas edições são concebidas como "panfletos discográficos" e caracterizadas pelas técnicas amadoras utilizadas na gravação e nas estratégias de distribuição.

Já em Portugal, o início da gravação de repertório de José Afonso e Adriano Correia de Oliveira está relacionado com o interesse de algumas editoras na Canção de Coimbra. Porém, este interesse está condicionado, por um lado, pelo domínio dos sistemas de produção por parte de algumas editoras, como a Rádio Triunfo e a Valentim de Carvalho, que lhes permitia representarem uma linha editorial de catálogo transversal a vários domínios musicais, com preponderância para as "estrelas" da *canção ligeira* portuguesa e o *fado*, então géneros mais passíveis de sucesso comercial e ancorados pelas políticas culturais do Estado Novo. Por outro lado, a perseguição política movida a estes intérpretes foi também uma das razões para o desinteresse na gravação deste repertório.

Foi a partir da autonomização de algumas pequenas editoras, como a Orfeu de Arnaldo Trindade, a Sassetti, a Discos Rapsódia, entre outras que então surgiram no panorama editorial português, que foram criadas condições para o investimento na gravação e difusão da canção de protesto. Ao mesmo tempo, a relativa abertura política em finais da década de 1960 e o ambiente de contestação vivido nas universidades, impulsionou o crescimento do número de intérpretes da balada,

principalmente em contextos performativos de contestação, como greves, manifestações de trabalhadores, convívios clandestinos, entre outros. Por outro lado, a partilha de valores ideológicos de alguns agentes responsáveis por programas radiofónicos e televisivos, tais como o Zip-Zip, Riso e Ritmo ou Página Um, motivaram o interesse na visibilidade e difusão destes intérpretes, investindo na gravação e edição de novo repertório, que contribuiu para a construção de discursos veiculados por músicos, agentes de comunicação e críticos contra o domínio do então designado “nacional-cançonetismo”.

Conclui-se que a produção fonográfica da canção de protesto ficou associada a ideias de renovação da música em Portugal, apenas possível pela definição de estratégias inovadoras de algumas editoras, das quais se destacaram a Orfeu de Arnaldo Trindade e a Sasseti de António Marques de Almeida, que investiram na constituição de um grupo de intérpretes e de agentes prospectores e colaboradores na construção de um sistema de produção fonográfico alternativo a outras empresas bem estabelecidas no panorama editorial. O corpo de intérpretes associados ao protesto social gozou de um estatuto particular dentro destas editoras, tendo sido garantidas condições excepcionais de liberdade para a criação e gravação de repertório, condições técnicas de gravação em estúdios estrangeiros com a participação de músicos e produtores desses países e estratégias para a distribuição e venda dos produtos fonográficos.

As mudanças ocorridas na sociedade portuguesa com a revolução do 25 de Abril de 1974 conferiram à canção de protesto uma legítima forma de expressão para a transmissão de valores da chamada *cultura popular*. A percepção dos intérpretes da canção de protesto foi notória pela ampla difusão de repertório associado ao ambiente revolucionário. Nesse período, assistiu-se à proliferação de temas relacionados com a revolução, tornados particularmente visíveis nos meios de comunicação, em particular a rádio e televisão.

Assim, várias editoras (já existentes ou recém-criadas) que se viram confrontadas com o ascendente da canção de protesto, sentiram a necessidade em criar estratégias que se reflectiram no investimento para a gravação de repertório comercialmente viável, explorando materiais musicais pré-existentes da canção de protesto entretanto popularizada. Os produtos fonográficos então criados levaram,

por sua vez, à sobreposição de temas agora considerados “revolucionários”, transversais a diferentes domínios musicais como a *canção ligeira*, o *fado*, a *canção regional*, entre outros.

O fim do período revolucionário, marcado pelo 25 de Novembro de 1975, conduziu, por sua vez, ao fim do fulgor mediático da canção de protesto. Porém, prevaleceram os valores conotados com a esquerda revolucionária que enformaram grande parte dos intérpretes da canção de protesto, e que foram a base ideológica da radicalização do discurso contra as “formas de exploração capitalista” das editoras. Este processo culminou na organização de cooperativas de dinamização cultural politizadas, mais ou menos conotadas com organizações partidárias, e em particular observável nas cooperativas de edição discográfica como a Toma Lá Disco e o GAC-Vozes na Luta. É possível concluir que os propósitos para a criação destas cooperativas estão directamente relacionados com perspectivas de profissionalização dos músicos e dos agentes culturais envolvidos, bem como com estratégias de concepção de produtos culturais “de qualidade” dirigidos e acessíveis aos sectores mais baixos e explorados da população.

Estas cooperativas deveriam constituir uma alternativa válida à produção de domínios musicais considerados estagnados ou influenciados por tendências de mercado, tal como sugerido por Keith Negus (1999). É possível confirmar que estas cooperativas e o grupo de músicos associados foram determinantes para a construção do género da “canção de protesto”. O conjunto de ideias e valores sociais formulados em diferentes períodos e contextos sociais, assim como a acção colectiva desenvolvida em função desses valores, permite chegar à conclusão de que existiram organizações que desenvolveram estruturas de edição que correspondem às propostas de Keith Negus, quando este sugere a existência de expressões musicais activas, independentes de processos industriais de produção cultural.

Por outro lado, é possível sublinhar que as dissidências, fissuras e fracturas inerentes à canção de protesto, tal como observado por Peddie (2006), se verificam no repertório criado, mas também nas formas de organização de estruturas de produção. Igualmente, a ideia de “consciência de classe” inerente à postura dos cantores de protesto e que Frith propõe no contexto anglo-americano, é aqui também

reconhecida, por exemplo, pelas palavras de José Afonso quando questionado acerca de pessoas sobre as quais canta:

"Eu tenho muitas limitações, e sinto que as tenho, ao pretender, digamos, ser um elemento catalisador. Mas a verdade é que não tenho dificuldades em me entender. É com essas pessoas que «efectivamente» me dou. Pelo menos ao nível da linguagem sou «vizinho» dessas pessoas, embora pertença a uma classe diferente. É importante frisar bem isto para não se pensar que sou, ou pretendo ser, igual a eles, ao nível de classe".¹³⁵

Não foi no entanto possível no âmbito desta dissertação referir-me a todos os agentes (entre músicos, editoras ou produtos) que protagonizaram esta relação, em parte pelo elevado número de intérpretes considerados, bem como pelas dificuldades de acesso a informação acerca das formas como foram estabelecidas relações com as editoras activas durante esse período. Foram sobretudo explorados os casos mais significativos e relevantes para o tema que aqui se propôs abordar, procurando apresentar o maior número de exemplos que reflectissem diferentes perspectivas desta relação. Igualmente, não foi possível descrever, à excepção de alguns casos abordados, as dinâmicas que atravessaram grande parte da canção de protesto nos anos após o 25 de Novembro de 1975, caracterizada pelo proliferar de novas tendências estéticas e estilísticas da música popular. A baliza temporal proposta no início desta dissertação levou-nos a abordar estes anos designados "pós-revolucionários" a partir da perspectiva das organizações colectivas dos cantores, descartando-se assim a produção musical de um vasto número de intérpretes e conjuntos que, por diversas razões, não se encontraram associados a estas.

Por fim, destaco a necessidade de exploração metódica e mais profunda deste tema, iniciado em parte pela recente publicação da EMPXX, esperando que esta dissertação possa ter contribuído para um estudo mais atento acerca do desenvolvimento da canção de protesto nas décadas de 1960 e 1970 e em particular da articulação das práticas associadas ao género com perspectivas de concepção de produtos fonográficos. Num momento em que em Portugal existem alguns indícios de emergência de novas expressões musicais conotadas a ideias da "canção de protesto", muitas vezes invocando os intérpretes e músicos que estiveram na génese desta expressão e que aqui foram destacados, este trabalho permite uma nova forma de

¹³⁵ José Afonso, entrevista à revista Cinéfilo, nº 8, 22/11/1973

abordagem aos significados associados a esta forma de expressão, deixando aqui em aberto a possibilidade de análise deste fenómeno no contexto actual.

BIBLIOGRAFIA

- S/autor (1969) "Processo ao Zip-Zip", *Flama* nº 1115, Julho
- S/autor (1971) "José Afonso: Não quero ser vedeta", *Flama* nº 1240, Dezembro
- S/autor (1971) "José Mário Branco: A voz da mudança", *Flama* nº 1244, Janeiro
- S/autor (1972) "Editorial: Renovação", *Mundo da Canção* nº25, Janeiro
- S/autor (1973) "José Afonso: Os ossos do ofício", *Cinéfilo* nº8, Novembro
- S/autor (1974) "José Afonso: Uma posição de coerência", *Flama* nº1370, Junho
- S/autor (1976) *Constituição da República Portuguesa*. Atlântida Editora, Coimbra.
- S/autor (1980) "Zeca Afonso: Ainda estou vivo", *Musicalíssimo* nº 15, Dezembro
- S/autor (1981) "Vitorino – «Folclore e Intervenção»", *Musicalíssimo* nº17, Janeiro
- S/autor (2010) *GAC Vozes na Luta* – reedição da discografia. Iplay/Valentim de Carvalho.
- ABREU, Teresa Paula (2010) *A música entre a arte, a indústria e o mercado: um estudo sobre a indústria fonográfica em Portugal*. Dissertação de Doutoramento na área científica de Sociologia, especialidade Sociologia da Cultura, do Conhecimento e da Comunicação, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra. Coimbra: FE/UC.
- ACCORNERO, Guya (2009). *Efervescência Estudantil: Estudantes, acção contenciosa e processo político no final do Estado Novo (1956-1974)*. Dissertação de Doutoramento em Ciências Sociais - Especialidade de Sociologia Histórica, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa).
- AFONSO, José (1969) *Cantares*. 3ª edição, Lisboa: Associação de Estudantes do Instituto Superior Técnico Lisboa.
- AFONSO, José (1971) *Cantar de Novo*. Prefácio de António Cabral. Tomar: Nova Realidade.

ANDRADE, A. Banha (1998) "Censura" in *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira da Cultura, Edição Século XXI*, Volume VI. Braga: Editorial Verbo.

Associação José Afonso e Câmara Municipal de Grândola (org.) (2011) *Desta canção que apeteço – obra discográfica de José Afonso 1953/1985*. Câmara Municipal de Grândola (ed.). Grândola.

BAILEY, Alex (2006), *Rocky Mountain Communication Review*, Vol. 3-1.

BITHELL, Caroline (2006) "The Past in Music: An Introduction", *Ethnomusicology Forum*, 15/1: 3-16

BLACKING, John (1995) "Music, Culture and Experience", in *Music, Culture and Experience: Selected Writings of John Blacking*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 123-142.

BOHLMAN, Philip (2008) "Returning to the Ethnomusicological Past" in Barz, Gregory F. e Cooley, Timothy J., *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2nd Edition. NY: Oxford, 246-270

BRANCO, José Mário (2008) "As canções de protesto e o fim da ditadura" in *Os Anos de Salazar*, vol. 30. Centro Editor CDA.

CARVALHO, João Soeiro (1996) "A Nação Folclórica: projecção nacional, política cultural e etnicidade em Portugal", *Trans – Revista Transcultural de Música*, nº 2. URL: <http://www.sibetrans.com/trans/a287/a-nao-folclorica-projecco-nacional-politica-cultural-e-etnicidade-em-portugal>

CARVALHO, Mário Vieira de (2010) "Lopes-Graça, Fernando" in Salwa Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.

CARVALHO, Otelio Saraiva (2011) *O Dia Inicial: 25 de Abril hora a hora*. Carnaxide: Editora Objectiva.

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (dir.) (2010) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores.

CÉsar, António João; Tilly, António & Cidra, Rui (2010) “Festival RTP da Canção” in Salwa Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.

CHAPPLE, Steve & Garofalo, Reebee (1978) *Rock 'n' roll is here to pay: the history and politics of the music industry*. Nelson-Hall.

CIDRA, R. & Castelo-Branco, S. (2010) “Música Popular” in Salwa Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.

CORREIA, Mário (1984) *Música Popular Portuguesa - um ponto de partida*. Coimbra: Centelha - Mundo da Canção.

CORREIA, Mário (1987) *Adriano Correia de Oliveira – Vida e obra*. Coleção Cantares de Amigo nº 2, Coimbra: Centelha.

CÔRTE-REAL, Maria de S. José (1996) “Sons de Abril: Estilos Musicais e Movimentos de Intervenção Político-Cultural na Revolução de 1974.”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, 6: 141-171.

CÔRTE-REAL, Maria de S. José (2010a) “Canção de Intervenção” in Salwa Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.

CÔRTE-REAL, Maria de S. José (2010b) “Afonso, José” in Salwa Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.

DENISOFF, Serge (1966) “Songs of Persuasion: A Sociological Analysis of Urban Propaganda Songs”, *The Journal of American Folklore*, Vol. 79, No. 314. American Folklore Society.

DENISOFF, Serge e LEVINE, Mark H. (1971) “The Popular Protest Song: The Case of "Eve of Destruction"”, *The Public Opinion Quarterly*, Vol. 35, No. 1. Oxford University Press: 117-122

DENISOFF, Serge e PETERSON, Richard (eds.) (1972) *The sounds of social change*. Chicago: Rand McNally and Company.

EQUIPA REDACTORIAL EMPXX (2010) “Canção de Coimbra” in Salwa Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.

EYERMANN, Ron e JAMISON, Andrew (1988) *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge University Press.

FÍUZA, Alexandre Felipe (2006) *Entre um samba e um fado: A censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Doutor em História (História e Sociedade).

FRITH, Simon (1981) “The magic that can set you free’: the ideology of folk and the myth of the rock community”, *Popular Music*, Vol.1. Cambridge University Press.

FRITH, Simon (1987) "The industrialization of popular music", in Simon Frith (2007) *Taking popular music serious*. Hampshire: Ashgate.

GARCIA, Pinto (1975) “José Mário Branco: o festival foi afirmação de luta”, *Flama* nº1408, Fevereiro.

GRONOW, Pekka (1966) “Phonograph Records as a Source for Musicological Research”, *Ethnomusicology* Vol. 7, No. 3.

GRONOW, Pekka (1983) "The Record Industry: The Growth of a Mass Medium", *Popular Music* 3: 53-75.

Grupo de Acção Cultural – Vozes na luta (1976) *Cantos de luta*. 3ª edição, Lisboa: Cooperativa de Acção Cultural SCARL.

HALL, Stuart (1981) “Notes on deconstructing ‘the popular’” in Samuel R. (ed.) *People’s history and Socialist Theory*,. Londres: Routledge.

HALL, Stuart (1997) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Open University Press.

LEBRUN, Barbara (2009) *Protest Music in France: Production, Identity and Audiences*. Ashgate Popular and Folk Music Series. Ashgate.

LETRIA, José Jorge (1974) *A Arte de Armar*. Porto: Livraria Paisagem.

LETRIA, José Jorge (1978) *A Canção Política em Portugal*, prefácio de José Barata Moura. Lisboa: Edições «A Opinião».

LOPES, Sofia (2012) «*Duas horas vivas numa TV morta*»: *Zip-Zip, Música e Televisão no preâmbulo da democracia em Portugal*. Dissertação de mestrado em Ciências Musicais (variante de Etnomusicologia), FCSH-Universidade Nova de Lisboa.

LOPES-GRAÇA, Fernando (1946) *Marchas, Danças e Canções: próprias para grupos vocais ou instrumentos populares*. Seara Nova.

LOSA, Leonor (2009) “*Nós Humanizamos a Indústria*”: *Reconfiguração da produção fonográfica e musical em Portugal na década de 60*. Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais (variante Etnomusicologia), FCSH – Universidade Nova de Lisboa.

LOSA, Leonor (2010a) “Arnaldo Trindade Lda.” in Salwa Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.

LOSA, Leonor (2010b) “Indústria Fonográfica” in Salwa Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.

LOSA, Leonor (2010c) “Rádio Triunfo, Lda.” in Salwa Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.

LOSA, Leonor (2010d) “Sassetti” in Salwa Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.

LOSA, Leonor (2010e) “Valentim de Carvalho” in Salwa Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.

MADEIRA, João (2008) “As oportunidades perdidas da oposição” in *Os Anos de Salazar* (col.), vol. 7. Centro Editor CDA.

MANUEL, Peter (1993) *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*. Chicago: The University of Chicago Press.

MANUEL, Peter (1985) “Ideology and Popular Music in Socialist Cuba”, *Pacific Review in Ethnomusicology*, Vol.2: 1-27

McGUIRE, Meghan (2005) *Covering Music: Tracing the Semiotics of Beatles Album Covers Through The Cultural Circuit*. College of Bowling Green State University.

MIDDLETON, Richard (1990) *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.

MOORE, Allan (2002) “Authenticity as authentication”, *Popular Music*, Vol. 21/2. Cambridge University Press: 209–223.

MOURA, José Barata (1977) *Estética da canção política (alguns problemas)*. Coleção Movimento. Lisboa: Livros Horizonte.

MOUTINHO, José Viale (org.) (1999) *Cancioneiro de Abril*. Lisboa: Ulmeiro

NEGUS, Keith (1996) “Industry”, *Popular Music in Theory*, cap.2.

NEGUS, Keith (1999) *Music Genres and Corporate Cultures*, London and New York, Routledge.

NEGUS, Keith (2010) “Bob Dylan’s phonographic imagination”, *Popular Music*, Vol. 29/2. Cambridge University Press: 213–227

NEGUS, Keith [2011 (1992)] *Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. London, Goldsmith Research Online: <http://eprints.gold.ac.uk/5453/>

NERY, Rui Vieira (2010) “Política Cultural” in Salwa Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.

NIZA, José (coord.) (2007) *Adriano Correia de Oliveira: obra completa*, 7 volumes. Público, Comunicação Social, S.A.

PEDDIE, Ian (2006) *Resisting Muse: The Popular Music and Social Protest*. Cornwall: Ashgate.

PIMENTEL, Irene e VIEIRA, Joaquim (dir.) (2009) *Fotobiografias do Séc. XX: José Afonso*. Casais de Mem Martins, Rio de Mouro: Círculo de Leitores.

PRING-MILL, Robert (1987) "The Roles of Revolutionary Song - a Nicaraguan Assessment", *Popular Music*, Vol. 6, No. 2, Latin America. Cambridge University Press: pp. 179-189

RAJADO, Ana (2008) "O Cancioneiro Censurado" in *Os Anos de Salazar*, vol. 7. Centro Editor CDA.

RAPOSO, Eduardo M. (2000) *Cantores de Abril: Entrevistas a cantores e outros protagonistas do «Canto de Intervenção»*, prefácio de Manuel Alegre. Lisboa: Edições Colibri.

RAPOSO, Eduardo M. (2005) *Canto de Intervenção: 1960-1974*. 2ª edição. Lisboa: Público - Comunicação Social, SA.

REDHEAD, Steve e STREET, John (1989) "Have I the right? Legitimacy, authenticity and community in folk's politics", *Popular Music*, Vol. 8/2. Cambridge University Press: 177-184

REIS, Manuel (1999) *Adriano Presente!*. Vila Nova de Gaia: Editora Ausência.

RODNITSKY, Jerry (2006) "The decline and rebirth of folk-protest music" in Ian Peddie: *Resisting Muse: The Popular Music and Social Protest*. Cornwall: Ashgate.

ROSAS, Fernando (2001) "O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo", *Análise Social*, vol. Xxx (157).

SARAIVA, Arnaldo (1983) *Canções de Sérgio Godinho*. 2ª edição (1ª ed. 1977), colecção Rei Lagarto nº8, Lisboa: Assírio e Alvim.

SILVA, Octávio Fonseca (2000a) Carlos Paredes: A Guitarra de Um Povo". Colecção Biografias MC, nº1. Porto: Mundo da Canção, Discantus.

SILVA, Octávio Fonseca (2000b) *José Mário Branco: O Canto da Inquietação*. Colecção Biografias MC, nº2. Porto: Mundo da Canção, Discantus.

TELES, Viriato (2009) *As Voltas de Um Andarilho. Fragmentos da Vida e Obra de José Afonso*. 2ª edição. Colecção Rei Lagarto, nº 41. Lisboa: Assírio & Alvim.

Tilly, António (2010) “Balada” in Salwa Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.

TUMAS-SERNA, Jane (1992) “The "Nueva Canción" Movement and Its Mass-Mediated Performance”, *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 13, No. 2. University of Texas Press, 139-157.

WILLIAMSON, John e CLOONAN, Martin (2007) “Rethinking the Music Industry”, *Popular Music* 26/2. Cambridge University Press, 305-322.

Periódicos consultados:

- Revista “Mundo da Canção”
- Revista “Flama”
- Revista “Música e Som”
- Revista “Seara Nova”
- Jornal “Musicalíssimo”
- Jornal de Letras
- Jornal “Sete”

Webografia consultada:

- Site oficial Metro-Som: <http://www.metroson.web.pt/>
- Site oficial Arnaldo Trindade: <http://arnaldotrindade.no.sapo.pt/>
- Site oficial Associação José Afonso: <http://www.aja.pt/>
- Site oficial Luís Cília: <http://www.luiscilia.com/>
- Site oficial Viriato Teles: <http://www.viriatoteles.net/>
- Blog de Luís Pinheiro de Almeida “ié-ié”: <http://www.guedelhudos.blogspot.pt/>
- Blog de Samuel Quedas: <http://www.samuel-cantigueiro.blogspot.pt/>
- Jornal I, entrevista Carlos Guerreiro, 3/05/2010:
<http://www1.ionline.pt/conteudo/58036-gac-quando-cantiga-era-uma-arma-eles-formaram-um-exercito>
- Blogue “Editoras de discos em Portugal”: <http://www.editoraspt.blogspot.com/>
- Constituição da República portuguesa:
<http://www.parlamento.pt/Legislacao/Documents/constpt2005.pdf>

Documentários audiovisuais:

- “...Sobre o Fado de Coimbra”, 6 episódios, RTP, 1978
- “Maior Que o Pensamento”, 3 episódios, RTP, 2010

- “Estranha Forma de Vida”, RTP, 26 episódios, 2011/12

Entrevistas e registos de conversas realizadas pelo autor:

- Paulo Esperança: 6 de Junho 2012, Porto
- Luís Cília: 20 de Junho 2012, via telefone
- Tino Flores: 27 de Junho 2012, Guimarães
- Carlos Alberto Machado Cunha: 5 de Julho 2012, Porto
- José Jorge Letria: 10 de Julho 2012, Lisboa
- José Mário Branco: 14 de Julho 2012, Guimarães
- Branco de Oliveira: 20 de Junho 2012 / 27 de Junho 2012 / 3 de Julho 2012, via telefone
- Samuel Quedas: 28 de Junho, via email

Outros registos de gravação

- José Mário Branco e Fausto: 12 de Maio de 2009, Lisboa, gravação realizada por Ricardo Andrade e Carlo Coppadoro.
- José Mário Branco: Leitura do Comunicado do CAC, II Encontro da Canção Livre, 1974 (registo sonoro incluído na versão digital)

ANEXOS - DISCOGRAFIA CONSULTADA

ANEXO I - EDIÇÕES DE AUTOR / EDIÇÕES DE ORGANIZAÇÕES POLÍTICAS

. **José Mário Branco**(França): (1969)

Ronda do Soldadinho (José Mário Branco)

Mãos Ao Ar (Jorge Glória – José Mário Branco)

Músicos: José Mário Branco, Claude Puyalte e Bernard Guérin

. **Tino Flores:** Colecção Revolta CR “Viva a Revolução”

Os Culpados

Um Dia Verás

Lá Numa Terra Distante

Ó Quanta Saudade

Letra e Música: Tino Flores

. **Tino Flores:** Colecção Revolta CR nº 2 “Organizado o Povo é Invencível” (1972)

Deserção

Vamos Camaradas

Na Casa do Operário

Passa o Tempo

Letras e Música: Tino Flores

. **Tino Flores:** Colecção Revolta CR “O Povo Em Armas Esmagará a Burguesia”

. **Os Camaradas:** CR (1973)

Quem Não Teme o Mar Não Teme os Patrões

Viva a Liberdade

Letras e Música: Tino Flores

. **Os Camaradas:** Colecção Revolta CR nº 4 (1973)

Ó Senhora Guida Veja a Sua Vida

O Meu Amigo Está Preso

Letras e Música: Tino Flores

. **Os Camaradas:** Colecção Revolta CR “Quem trabalha é que deve mandar”

Quem trabalha é que deve mandar

Democracia

Lá vai o comboio

Ora vai, vaivai

. **Luís Cília:** Cercle du Disque Socialiste – CDS 3 “Portugal Resiste” (1965)

Portugal Resiste (Manuel Alegre)
Minha Pena Minha Espada (Manuel Alegre)
País de Abril (Manuel Alegre)
Menina dos Olhos Tristes (Reinaldo Ferreira)

Edição italiana: CEDI Compagnia Editrice e Discografica Internazionale - GEP 80030

Portugal:

. **José Afonso:** LUAR “Viva o Poder Popular” (1975)

Viva o Poder Popular

Foi na Cidade do Sado

Letras e Música: José Afonso

. **Natércia Aguiar:** S/editora “É Preciso Um Fado Novo”

É Preciso Um fado Novo (Sousa Pires - Fado Pinoia)

Igualdade (Sousa Pires - Fado Esmeraldinha)

Mulheres da Resistência (Rui Manuel - Fado Victória)

Recado da Terra (Rui Manuel - Fado Tamanquinas)

Acompanhamento: Guitarra - Arménio de Melo. Viola: Prof. Martinho D’Assunção.
Viola-Baixo - Vital Assunção

. **S/ autor:** Frente Republicana e Socialista

Canção da Amizade (José Niza - Herbert Pagani)

Em Frente (José Niza)

Disco da Frente Republicana Socialista, organização política dos seguintes partidos: PS, ASDI, UEDS

. **Coro Popular «O Horizonte é Vermelho»:** Viva o Povo! LP 001 “Viva a Bandeira Vermelha”

Canto De Luta

Soldados

Na Herdade Da Margalha

Colher O Pão

A Luta É Dura Mas Nós Não Vergamos

Contra A Fome E A Miséria

As Mulheres Do Povo

Vamos Lá Indo P’rá Ceifa

Viva A Frente Única

No Vermelho De Um Vulcão

. **Coro Popular «O Horizonte é Vermelho»:** Vento de Leste P 1002 “A Internacional” (1977)

A Internacional (Eugène Pottier – Pierre Degeyter)

O Povo em Luta (Leonel Santos – Coro Popular «O Horizonte é Vermelho»)

. **José Barata Moura:** Movimento Democrático de Mulheres MDM 001 (1976)

Apelo às Mulheres na Revolução (José Barata Moura)

No Ano Internacional da Mulher (José Barata Moura)

. **Vários:** Partido Socialista “Vitória Vitória Liberdade”

Internacional (trad- Manuel Alegre)

Hino Nacional (Henrique Lopes de Mendonça – Alfred Keil)

Vitória – Liberdade (José Faria – Pedro Jordão)

Mão-Flor (Jorge Guimarães – Fado “José António”)

. **Vários:** Concelhia de Almada do PCP “Almada Uma Casa do Partido”

Almada Uma Casa do Partido (Orlando Laranjeiro - Carlos Alberto Moniz)

Toda a Vida Lutarei! (Orlando Laranjeiro - José Jorge Letria)

Estúdio: Musicorde. **Arranjos:** Carlos Alberto Moniz. **Capa:** Jorge Simões; **Vozes:** Carlos Alberto Moniz, José Jorge Letria, Samuel, Maria do Amparo, Helena Isabel. **Músicos:** João Paulo (teclados), José Eduardo (Baixo), José Martins (Bateria), J. A. Soares (Flauta).

. **Vários:** Edições Avante! LP “Uma Certa Maneira de Cantar” (1979)

. **Luísa Basto:** EP CCP665810 – BP 80 “Canções Revolucionárias Portuguesas”

Edição - Comité Portugal-Bruxelas

. **Intróito:** “Marcha do Povo Unido”

Marcha do Povo Unido

A Vitória é Certa

Letra e Música: Nuno Gomes dos Santos. **Capa:** José Araújo

. **Samuel:** Edição de autor 1 “De Pé Pela Revolução” (1975)

A Minha Terra

Tu Dizes Que Me Queres Muito

Cantiga das Sandálias Rotas

Venceremos

O Povo Unido

De Pé Pela Revolução

Arranjos: Samuel. **Instrumentos:** Viola, Flauta, Xilofone, Adúfe, Bombo, Cavalinho de Ritmos e Ferrinhos - Samuel. **Voz Feminina:** Manuela. **Gravação e Mistura:** Alberto Nunes e Fernando Santos. **Estúdio:** Musicorde. **Capa:** Jorge Simões.

. **Samuel:** Edição de autor 2 “Hino da Reforma Agrária” (1975)

Viva A Reforma Agrária

Rendeiros

Arranjos: Samuel. **Instrumentos:** Viola, Flauta, Xilofone, Adúfe, Bombo, Cavalinho de Ritmos e Ferrinhos - Samuel. **Voz Feminina:** Manuela. **Gravação e Mistura:** Alberto Nunes e Fernando Santos. **Estúdio:** Musicorde. **Capa:** Jorge Simões.

ANEXO II - ARNALDO TRINDADE & CA. Lda.

Orfeu:

EP:

. Adriano Correia de Oliveira: [ATEP 6025](#) “Noites de Coimbra” (1960)

Fado da Mentira

Balada dos Sinos

Canta Coração

Chula

Acompanhamento: Guitarras: António Portugal e Eduardo de Melo; Violas: Durval Moreirinhas e Jorge Moutinho.

. Adriano Correia de Oliveira: ATEP 6033 “Balada de Estudante” (1961)

Fado da Promessa (Manuel Alegre – Luiz Goes)

Fado Olhos Claros (Edmundo Bettencourt – Mário Fonseca)

Contemplação (Leitão Nobre)

Balada do Estudante (pop. – arr. Paulo Alão)

. Adriano Correia de Oliveira: ATEP 6035 “Fados de Coimbra” (1961)

Canção dos Fornos

Balada da Esperança

Trova do Amor Lusíada

Fado do Fim do Ano

. Adriano Correia de Oliveira: ATEP 6077 “Fados de Coimbra” (1962)

Minha Mãe

Prece

Senhora, Partem Tão Tristes

Desengano

. Adriano Correia de Oliveira ATEP 6097 “Trova do Vento Que Passa” (1963)

Trova Do Vento Que Passa (Manuel Alegre – António Portugal)

Pensamento (Manuel Alegre – António Portugal – Adriano Correia de Oliveira)

Capa Negra, Rosa Negra (Manuel Alegre – António Portugal – Adriano Correia de Oliveira)

Trova Do Amor Lusíada (Manuel Alegre – António Portugal – Adriano Correia de Oliveira)

Acompanhamento: António Portugal (guitarra); Rui Pato (viola)

. Adriano Correia de Oliveira: ATEP 6175 “Elegia”

Elegia (Luís Andrade – Rui Pato)

Barcas Novas (sobre tema de Luís Andrade)

Pátria (António Portugal – Adriano Correia de Oliveira – António Ferreira Guedes)

Pescador do Rio Triste (Adriano Correia de Oliveira – António Portugal – Popular)

Acompanhamento: António Portugal (guitarra); Rui Pato (viola)

. Adriano Correia de Oliveira: ATEP 6237 “Rosa de Sangue”

Rosa de Sangue

Margem Sul

Rosa Dos Ventos Perdida

Pedro Soldado

Acompanhamento: Rui Pato

. Adriano Correia de Oliveira: ATEP 6274 “Lira”

Lira

Canção da Beira Baixa

Charama

Para que Quero Eu Olhos

. Adriano Correia de Oliveira: ATEP 6275 “Menina dos Olhos Tristes”

Menina dos Olhos Tristes

Erguem-se Muros

Canção com Lágrimas

Canção do Soldado

. Francisco Fanhais (Padre): ATEP 6325

Cantilena

Juventude

Areia da Praia

Canção do Vento

. Fernando Martins: ATEP 6342 “País de Abril” (1970)

País de Abril

Guerra

Barcas Novas

O Medo

. José Afonso: ATEP 6356 “Natal dos Simples” (1970)

Natal dos Simples

Balada do Sino

O Cavaleiro e o Anjo

Canção de Embalar

. José Afonso: ATEP 6358 “Chamaram-me Cigano”

Chamaram-me Cigano

Senhora do Almortão

O Tecto da Montanha

Endexas a Bárbara Escrava

. **Adriano Correia de Oliveira:** ATEP 6374 “Trova do Vento Que Passa Nº 2” (1971)

Trova do Vento Que Passa Nº 2 (Manuel Alegre – Adriano Correia de Oliveira)

E A Carne Se Fez Verbo (Manuel Alegre – Adriano Correia de Oliveira)

Canção da Fronteira (António Cabral – Adriano Correia de Oliveira)

Canção da Nossa Tristeza (Manuel Alegre – Luís Filipe Colaço)

Acompanhamento: Rui Pato

. **José Afonso:** ATEP 6387 “Menina dos Olhos Tristes”

Menina dos Olhos Tristes

Deus Te Salve ó Rosa

Canta Camarada

Lá Vai Jeremias

. **José Afonso:** ATEP 6388 “S. Macaio”

S. Macaio

Vai Maria Vai

Qualquer Dia

Já o Tempo se Habitua

. **José Afonso:** ATEP 6389 “No Vale de Fuenteovejuna”

No Vale de Fuenteovejuna

A Cidade

Era de Noite e Levaram

Bailia

. **Adriano Correia de Oliveira:** ATEP 6400 “Cantar de Emigração” (1971)

Cantar de Emigração (Rosália de Castro – José Niza)

Fala do Homem Nascido (António Gedeão - José Niza)

Como Hei-de Amar Serenamente (Fernando Assis Pacheco – Adriano Correia de Oliveira)

Saudade Pedra e Espada (Manuel Alegre - R. Machado)

. **José Afonso:** ATEP 6408 “Canto Moço” (1971)

Canto Moço

Canção do Desterro (Emigrantes)

Epígrafe Para a Arte de Furtar

Maria Faia

. **José Afonso:** ATEP 6433 “Os Eunucos” (1972)

Os Eunucos

Verdes São os Campos

Avenida de Angola

Cantiga do Monte

. **Adriano Correia de Oliveira:** ATEP 6434 “Lágrima de Preta” (1972)

Lágrima de Preta

Canção com Lágrimas

Canção para o Meu Amor Não se Perder no Mercado da Concorrência

O Sol Préguntou à Lua

. **Samuel:** ATEP 5451 “O Cantigueiro”

O Cantigueiro

A Recompensa

Os Castelos Também Se Assaltam

Cantar de Quem Anda Por Lá

Arranjos: José Calvário (1, 2 e 3); Samuel e José Niza (4). **Direcção Musical:** José Calvário. **Produção Musical:** José Niza. **Foto:** Álvaro João. **Som:** Moreno Pinto. **Estúdio:** Polysom.

. **José Afonso:** ATEP 6456 “Grândola, Vila Morena”

Grândola, Vila Morena

Moda do Entrudo

Traz Outro Amigo Também

Carta a Miguel Djéjé

. **Adriano Correia de Oliveira:** ATEP 6457 “Batalha de Alcácer-Quibir” (1972)

Batalha de Alcácer-Quibir

A Noite dos Poetas

Sapateia

Cantar para Um Pastor

. **José Afonso:** ATEP 6486 “Cantigas do Maio” (1973)

Cantigas do Maio

Ronda das Mafarricas

Mulher da Erva

. **José Afonso:** ATEP 6487 “Maio Maduro Maio”

Maio Maduro Maio

Milho Verde

Cantar Alentejano

. **Florência:** ATEP 6530 “Guitarra Toca Baixinho”

Guitarra Toca Baixinho

O Rapaz da Camisola Verde

Pedra Filosofal

Arranjo e Direcção de Orquestra: José Calvário. **Fotografia** de Fernando Aroso

. **Adriano Correia de Oliveira:** ATEP 6542 “O Senhor Morgado” (1973)

O Senhor Morgado

Emigração
E Alegre se fez Triste
Cana Verde

. **José Afonso:** ATEP 6571 “Coro da Primavera” (1974)

Coro da Primavera
Eu Vou Ser Como A Toupeira
Senhor Arcanjo
No Comboio Descendente

. **Conjunto António Mafra:** ATEP 6573 “Não Deixes Que Calem Mais a Tua Voz”

Não Deixes Que Calem Mais a Tua Voz
O Sol Que Vem da Serra
Menina Dança, Dança
Ó Ramos Hoje Cá Estamos

Fotografia: Fernando Aroso

. **José Afonso:** ATEP 6587 “A Morte Saiu à Rua” (1974)

A Morte Saiu à Rua
Ó Minha Amora Madura
Sete Fadas Me Fadaram
Ó Ti Alves

. **Adriano Correia de Oliveira:** ATEP 6588 “A Vila de Alvito” (1974)

A Vila de Alvito
Canção Tão Simples
Roseira Brava
Cantiga de Amigo

. **Adriano Correia de Oliveira:** ATEP 6604 “Para Rosalia” (1975)

Para Rosalia
Regresso
História do Quadrilheiro Manuel Domingos Louzeiro
Por Aquele Caminho

. **Florência:** ATEP 6641 “Hoje é Abril”

Hoje é Abril
Um Nada Nos Enche a Vida
Lenda de Viana
Veio a Saudade

Estúdio: Polysom. **Engenheiro de Som:** Manuel Cunha. **Fotografia:** Álvaro João.
Produção: Mota Alves.

. **Tonicha:** ATEP 6695

Terras de García Lorca (Ary dos Santos/Nazareth Fernandes)

País Irmão(Ary dos Santos/Braga Santos)
O Povo Em Marcha (Ary dos Santos/Braga Santos)
Cravos Da Madrugada (Mário Castrim/Nazareth Fernandes)

. **Tonicha:** ATEP 6696 “Cantaremos / Lutaremos”

Cantaremos / Lutaremos

Bandeira da Vitória

Somos Livres

Hino do Trabalho

Conjunto e Coros. **Arranjos e Direcção Musical:** Jorge Palma. **Produção e Selecção:** João Viegas

Single:

. **José Afonso:** KSAT 803 “Menina dos Olhos Tristes”

Menina dos Olhos Tristes (Reinaldo Ferreira – José Afonso)

Canta Camarada (Popular – José Afonso)

Estúdios: Polysom, Lisboa; **Músicos:** Rui Pato

. **Paulo de Carvalho:** KSAT 507 “E Depois do Adeus”

E Depois do Adeus (José Niza - José Calvário)

E Depois do Adeus (José Niza - José Calvário)

Arranjo e Direcção Musical: José Calvário. **Som:** Juan Vinader e Pepe Fernandez.
Estúdio: Audiofilm (Madrid).**Foto:** NickBoothman. **Arranjo Gáfico:** José Santa-Bárbara.
Produção: José Niza.

. **Movimento:** KSAT 510

Os Ventos de Abril

Tenta

. **Vários:** KSAT 512 “Avante Camarada”

Avante Camarada

A Internacional

. **Paulo de Carvalho:** KSAT 514 “Nambuangongo, Meu Amor”

Nambuangongo, Meu Amor (Manuel Alegre - Fernando Guerra)

O Manel (Paulo de Carvalho)

Arranjos e Direcção Musical: ThiloKrasmann. **Estúdios:** Musicorde e Rádio Triunfo.
Técnicos: Alberto Nunes e José Fortes. **Produção:** Paulo de Carvalho.

. **Luís Cília:** KSAT 515 “O Povo Unido Jamais Será Vencido”

O Povo Unido Jamais Será Vencido (Sérgio Ortega - Quilapayun - adpt. Luis Cília)

Uma Palavra Antiga (Daniel Filipe - Luis Cília)

. **José Jorge Letria:** KSAT 517

A Vitória é Difícil (José Jorge Letria)

Só de Punho Erguido (José Jorge Letria)

Arranjo e Direcção Musical: José Calvário. **Coro:** Samuel e Luisa Basto. **Estúdios:** Rádio Triunfo. **Som:** José Fortes. **Capa:** José Santa-Bárbara. **Produção:** José Niza.

. **Paulo de Carvalho:** KSAT 523

Com Uma Arma, Com Uma Flor (José Niza)

Memória (Fernando Guerra)

Arranjo e Direcção Musical: José Calvário. **Estúdios:** Rádio Triunfo (Lisboa) e Kiros (Madrid). **Som:** José Fortes. **Foto:** NickBoothman. **Capa:** Eu Jorge. **Produção:** José Niza

. **José Afonso:** KSAT 526 “O Que Faz Falta” (1975)

O Que Faz Falta

Ailé! Ailé!

. **Vários:** KSAT 528 “Desta Vez é que é de Vez”

Desta Vez é Que é de Vez (José Niza - Russell)

Pela Revolução (José Niza - Elgar)

Arranjos e Direcção Musical: Shegundo Galarza. **Estúdio:** Polysom. **Técnico de Som:** Manuel Cunha. **Produção:** Mota Alves.

. **Movimento:** KSAT 529 “Somos Livres”

Somos Livres (Ermelinda Duarte)

. **Fausto:** KSAT 530 “Venha Cá Sr. Burguês” (1974)

Venha Cá Sr. Burguês (Fausto)

Pró Que Der e Vier (Fausto)

Estúdios: Kirlos, Madrid («Pró Que Der e Vier»); **Estúdios:** Polysom, Lisboa («Venha Cá Sr. Burguês»). **Som:** Pepe Fernandez e Paco Molina (Madrid); Manuel Cunha (Lisboa). **Arranjos:** Fausto; **Produção:** Adriano Correia de Oliveira (Madrid) e José Niza (Lisboa). **Capa:** Eu Jorge.

. **José Jorge Letria:** KSAT 531

A Terra a Quem a Trabalha (José Jorge Letria)

Pelo Socialismo, Com a Classe Operária (José Jorge Letria)

Arranjos e Direcção Musical: José Calvário. **Estúdio:** Rádio Triunfo. **Técnico de Som:** José Fortes. **Capa:** Eu Jorge.

. **Paulo de Carvalho:** KSAT 536 “O “Facho”

O “Facho” (José Niza - Fernando Tordo)

Julião Desperta! (Paulo de Carvalho - Paulo de Carvalho / Júlio Pereira)

Estúdio: Rádio Triunfo. **Engenheiro de Som:** José Fortes. **Capa:** José Luis Tinoco. **Produção:** Paulo de Carvalho.

. **Maruga:** KSAT 537 “Canção da Paz”

Canção da Paz (P. Carlos - M. Teixeira Ruela)

Não Se Prende o Pensamento (Manuel Alegre - M. Teixeira Ruela)

. **Fausto:** KSAT 543

Marcolino (Fausto)

Comboio Malandro(António Jacinto - Fausto)

EstúdiosKirlos, Madrid («Comboio Malandro»); **Estúdios**Polysom , Lisboa («Marcolino»). **Som:** Pepe Fernandez e Paco Molina (Madrid); Manuel Cunha (Lisboa).

Arranjos: Fausto; **Produção:** Adriano Correia de Oliveira (Madrid) e José Niza (Lisboa). **Capa:** J.L. Tinoco.

. **Paulo de Carvalho:** KSAT 556 “O Fado das “Caixas” (1976)

O Fado das “Caixas” (José Niza - Paulo de Carvalho)

Trigo Novo (José Niza - Paulo de Carvalho)

Arranjo: José Luis Simões. **Participação especial:** Rão Kyao - saxofone e Rui Ressureição - piano. **Som:** Manuel Cunha e Moreno Pinto. **Capa:** José Luis Tinoco.

Produção:José Niza e Paulo de Carvalho. **Estúdio:** AT Julho de 1976.

. **Paulo de Carvalho:** KSAT 546 “Quando Um Homem Quiser”

Quando Um Homem Quiser (Ary dos Santos - Fernando Tordo)

Invenção do Amor (Ary dos santos - Fernando Tordo)

Produção: Paulo de Carvalho. **Orquestrador e Director Musical:** Zé Luis. **Estúdio:** Rádio Triunfo. **Som:** José Fortes. **Capa:** Paulo de Carvalho.

. **José Afonso:** KSAT 586 “Os Índios da Meia Praia” (1976)

Os Índios da Meia-Praia

Com As Minhas Tamanquinas

. **Fausto:** KSAT 616 “Uns Vão Bem e Outros Mal”

Uns Vão Bem e Outros Mal

. **Adriano Correia de Oliveira:** KSAT 633 “Notícias de Abril” (1978)

Se Vossa Excelência...

Em Trás-os-Montes à Tarde

. **Vitorino:** KSAT 634 “Maria da Fonte”

Maria da Fonte (Paulo Midosie - Maestro Frondani)

Marcha da Patuleia (Vitorino)

Banda: Sílvio Pleno. **Voz Feminina:** Dulce Maria. **Estúdio:** A.T.

. **Florência:** KSAT 647 “Ponham Flores nas Bocas dos Canhões”

Ponham Flores nas Bocas dos Canhões (Eduardo Damas - Manuel Paião)

Um Raio de Esperança (Eduarda Damas - Manuel Paião)

Orquestração: ShegundoGalarza

LP:

. Adriano Correia de Oliveira: ORFEU XYZ 104 (1967)

Rosa de Sangue

Margem Sul

Rosa dos Ventos Perdida

Pedro Soldado

Para Que Quero Eu Olhos

Canção Terceira

Sou Barco

Exílio

Elegia

Barcas Novas

Pátria

Pescador do Rio Triste

. Adriano Correia de Oliveira: OrfeuZYX-138

Menina Dos Olhos Tristes (Reinaldo Ferreira – José Afonso)

Lira (canção popular Açoriana)

Pensamento (Adriano Correia de Oliveira – Manuel Alegre – António Portugal)

Erguem-se Muros (António Ferreira Guedes – Adriano Correia de Oliveira)

Canção Da Beira-Baixa (popular)

Trova Do Amor Lusíada (Adriano Correia de Oliveira – Manuel Alegre – António Portugal)

Canção Com Lágrimas (Manuel Alegre – Adriano Correia de Oliveira)

Charama(canção popular Açoriana)

Trova Do Vento Que Passa (Manuel Alegre – Adriano Correia de Oliveira)

Canção Do Soldado (No Cerco Do Porto) (Urbano Tavares Rodrigues – Adriano Correia de Oliveira)

Para Que Quero Eu Olhos (popular)

Capa Negra, Rosa Negra (Adriano Correia de Oliveira – Manuel Alegre – António Portugal)

Acompanhamento: Rui Pato

. José Afonso: Orfeu STAT 002 “Cantares do Andarilho” (1968)

Natal dos Simples(José Afonso)

Balada do Sino (José Afonso)

Resineiro Engraçado (Popular Beira Alta)

Canção de Embalar (José Afonso)

O Cavaleiro e o Anjo (José Afonso)

Saudadinha (Popular Açores)

Tecto na Montanha (José Afonso)

Endechas a Bárbara Escrava (Luís de Camões – José Afonso)

Chamaram-me Cigano (José Afonso)

Senhora do Almortão (Popular Beira Baixa)

Vejam Bem (José Afonso)

Cantares do Andarilho (António Quadros – José Afonso)

Estúdios: Polysom, Lisboa; **Som e mistura:** Moreno Pinto; **Músicos:** Rui Pato; **Capa:** Fernando Aroso

. **Adriano Correia de Oliveira:** Orfeu STAT 003 “O Canto e as Armas” (1969)

E De Súbito Um Sino (poema dito por Ruy Mendes)

Raiz

E A Carne Se Fez Verbo

E O Bosque Se Fez Barco

Peregrinação

A Batalha de Alcácer-Quibir

Regresso

Canção da Fronteira

Por Aquele Caminho

Canto Da Nossa Tristeza

Trova Do Vento Que Passa Nº 2

As Mãos

Post-Scriptum

Acompanhamento: Rui Pato

. **José Afonso:** Orfeu STAT 004 “Contos Velhos, Rumos Novos”

Bailia (Airas Nunes–José Afonso)

Oh! Que Calma Vai Caindo (Popular Beira Baixa)

S. Macaio (Popular Açores)

Qualquer Dia (Miguel Bernardes – José Afonso)

Vai, Maria Vai (José Afonso)

Deus Te Salve, Rosa (Popular Trás-os-Montes)

Lá Vai Jeremias (Popular Beira-Baixa)

No Vale de Fuenteovejuna (Lope de Veja – José Afonso)

Era De Noite E Levaram (Luís de Andrade – José Afonso)

Já O Tempo Se Habitua (José Afonso)

A Cidade (Ary dos Santos – José Afonso)

Acompanhamento: Rui Pato (viola, marimbas, harmónica), Luís Colaço (segunda viola), José Fortunato (cavaquinho), Adácio Pestana (trompa) e [Tereza Paula Brito](#), voz em “Vai, Maria Vai”; **Estúdios:** Polysom, Lisboa; **Som e mistura** Moreno Pinto; **Capa** Fernando Aroso

. **José Afonso:** Orfeu STAT 005 “Traz Outro Amigo Também” (1970)

Traz Outro Amigo Também (José Afonso)

Maria Faia (Popular Beira-Baixa)

Canto Moço (José Afonso)

Epígrafe Para a Arte de Furtar (Jorge de Sena – José Afonso)

Moda do Entrudo (Popular Beira Baixa)

Os Eunucos (No Reino da Etiópia) (José Afonso)

Avenida de Angola (José Afonso)

Canção do Desterro (Emigrantes) (José Afonso)

Verdes São os Campos (Luís de Camões – José Afonso)

Carta a Miguel Djéje (José Afonso)

Cantiga do Monte (José Afonso)

Estúdio: Pye Records Studio, Londres; **Músicos** Carlos Correia (Bóris), colaboração de Filipe Colaço; **capa** José Santa-Bárbara

. **Adriano Correia de Oliveira:** Orfeu STAT 007 “Cantaremos” (1970)

Cantar de Emigração

Saudade Pedra e Espada

Fala do Homem Nascido

O Sol Préguntou à Lua

Canção Para o Meu Amor Não Se Perder No Mercado da Concorrência

Lágrima de Preta

Canção Com Lágrimas

Cantar Para Um Pastor

Como hei-de Amar Serenamente

Sapateia

A Noite dos Poetas

Participações: Rui Pato, Tiago Velez, Raúl Mendes; **Capa:** JF Bogalho

. **José Afonso:** Orfeu STAT 009 “Cantigas do Maio” (1971)

Senhor Arcanjo (José Afonso)

Cantigas do Maio (José Afonso – refrão popular)

Milho Verde (popular – arr. José Mário Branco)

Cantar Alentejano (José Afonso)

Grândola Vila Morena (José Afonso)

Maio Maduro Maio (José Afonso)

Mulher da Erva (José Afonso)

Ronda dos Mafarricas (António Quadros – José Afonso)

Coro da Primavera (José Afonso)

Estúdio: StrawberryStudio, Herouville, França (de 11 de Outubro a 4 de Novembro de 1971); **Som e mistura** Gilles Sallé e Christian Gence; **Músicos** Carlos Correia (Bóris), Michel Delaporte, Christian Padovan, Tony Branis, Jacques Granier, Francisco Fanhais e José Mário Branco; **Capa** José Santa-Bárbara ; **Fotografia** Patrick Ulmann

. **Adriano Correia de Oliveira:** Orfeu STAT 0010 “Gente de Aqui e de Agora” (1971)

Emigração

E alegre se fez triste

O senhor morgado

Cana verde

A vila de Alvito

Canção tão simples

Cantiga de amigo

Para Rosalia

Roseira brava

História do quadrilheiro Manuel Domingos Louzeiro

Letras: José Niza

. José Afonso: Orfeu STAT 0012 “Eu Vou Ser Como a Toupeira” (1972)

A morte saiu à rua (José Afonso)

Fui à beira do mar (José Afonso)

Sete fadas me fadaram (António Quadros – José Afonso)

Ó minha amora madura (Popular)

O avô cavernoso (José Afonso)

Ó ti Alves (José Afonso)

No combóio descendente (Fernando Pessoa – José Afonso)

Eu vou ser como a toupeira (José Afonso)

É para Urga (José Afonso)

Por trás daquela janela (José Afonso)

Estúdios: Celada S.A. em Madrid (de 6 a 13 de Novembro de 1972); **Som** Paco Molina, António Olariaga, Pepe Fernandez, Juan Carlos Ramirez, Juan António Molina; **Mistura** Paco Molina; **Produção e direcção** José Niza; **Músicos** Benedicto, Carlos Alberto Moniz, Carlos Medrano, Carlos Villa, Ernesto Duarte, José Dominguez, José Jorge Letria, José Niza, Maite, Maria do Amparo, Pedro Vicedo, Pepe Ébano e Teresa Silva Carvalho; **Capa** José Santa-Bárbara

. Vários: STAT 013 “Fala de Um Homem Nascido” (1972)

Estrela da Manhã – Carlos Mendes, Duarte Mendes, Samuel ,Tonicha

Fala do Homem Nascido – Samuel

Desencontro - Samuel ,Tonicha

Tempo da Poesia – Duarte Mendes

Vidro Côncavo - Carlos Mendes, Duarte Mendes, Samuel ,Tonicha

Poema da Malta das Naus – Samuel

Lágrima de Preta – Duarte Mendes

Poema do Fecho Éclair – Carlos Mendes

Calçada de Carriche – Carlos Mendes

Poema da Auto-estrada – Tonicha

Poema da Pedra Lioz – Samuel

Letras: António Gedeão; **Música:** José Niza; **Arranjos e Direcção de Orquestra:** José Calvário; **Estúdios:** Celada, Madrid e Polysom, Lisboa; **Produção:** José Niza

. José Afonso: Orfeu STAT 017 “Venham Mais Cinco” (1973)

Rio largo de profundis

Era um redondo vocábulo

Nefretite não tinha papeira

Adeus ó serra da Lapa

Venham mais cinco

A formiga no carreiro

Que amor não me engana

Paz, poeta e pombas (voz: José Mário Branco)

Se voaras mais ao perto

Gastão era perfeito

Letras e música: José Afonso; **Estúdio:** Aquarium, Paris (de 10 a 20 de Outubro de 1973); **Som**GillesSallé; **Produção** José Niza; **Músicos** Michel Crone, Alan Noel Alain, André Carradot, Michel Bergès, Mário Jorge Bonito, Jorge Luz, Janine de Waleyne, Jean Claude Dubois, Jean Claude Naude, Ricardo Galeazzi, Benedetti, Michel Buzon, Michel Grenu, Marcel Perdigon, Michel Delaporte e José Mário Branco; **Capa** José Santa-Bárbara

. **José Barata-Moura:** SB 1157 “Caridadezinha”

. **Vários:** STAT 020 “A Força das Palavras” (1974)

Grândola Vila Morena - José Afonso

Cantiga de Amigo – Adriano Correia de Oliveira)

Venham Mais Cinco – José Afonso

E Alegre Se Fez Triste – Adriano Correia de Oliveira

Cantilena – Francisco Fanhais

Canção Com Lágrimas – Adriano Correia de Oliveira

Canção Tão Simples – Adriano Correia de Oliveira

A Morte Saiu à Rua – José Afonso

Correio – Mário Viegas

Canto Moço – José Afonso

Os Castelos Também se Assaltam – Samuel

Cantar Alentejano – José Afonso

. **Mário Viegas:** STAT 021 “País de Abril” (1974)

As Palavras

País de Abril

Letra para um Hino

Trinta Dinheiros

A Segunda Canção com Lágrimas

A Primeira Canção com Lágrimas

Nós Voltaremos Sempre em Maio

Rosas Vermelhas

Com Cinco Letras de Sangue

Estou Triste

Raiz

Canto Peninsular

Fernando Assis Pacheco na Praça da Canção

Exílio

Paris Não Rima com o Meu País

Como se Faz um Poema

Letras: Manuel Alegre

. **Mena Matos:** STAT 022 “25 de Abril Confidencial” (1974)

. **Luís Cília:** STAT 024 “O Guerrilheiro” (1974)

O Adeus d'um Proscrito

O Conde Niño

Flor da Murta

A Guerra de Mirandum

O Conde de Alemanha

D. João de Armada

Canção do Figueiral

D. Sancho

O Guerrilheiro

Estúdio: Sofreson (Paris); **Produtor:** José Niza

. **Fausto:** STAT 025 “Pró Que Der E Vier” (1974)

Daqui Desta Lisboa (Alexandre O'Neill – António Pedro Braga / Fausto)

É Tão Difícil (Fausto)

Carta De Paris (Daniel Filipe)

Não Canto Porque Sonho (Eugénio De Andrade – António Pedro Braga / Fausto)

Venha Cá Sr. Burguês (Fausto)

P'ró Que Der E Vier (António Pedro Braga)

Marcolino (Fausto)

O Patrão E Nós (Fausto)

Comboio Malandro (António Jacinto)

O Homem E A Burla (António Pedro Braga)

A Flóber (António Pedro Braga / Mário Henrique Leiria)

Arranjos e Direcção Musical: Fausto; **Som:** Pepe Fernandez, Paco Molina, Manuel Cunha, **Produção:** Adriano Correia de Oliveira, José Niza; **Fotografias e arranjo gráfico do original:** Luís Martins Almeida; **Estúdios:** Polysom e Celada, Madrid; **Músicos:** Adriano Correia de Oliveira, José Afonso, Vitorino, Paco Balenguer, F. Medina, Yório, Santiago Rico, Augusto Canóvas, Puertas, Mafalda, Luís Duarte, Pintinhas, Júlio Pereira, Patrício, Kinito

. **José Afonso:** Orfeu STAT 026 “Coro dos Tribunais” (1974)

Coro dos Tribunais (Bertold Brecht – adapt. Luís Francisco Rebelo – José Afonso)

O Homem Voltou (José Afonso)

Ailé! Ailé! (José Afonso)

Não Seremos Pais Incógnitos (com Vitorino) (José Afonso)

O que faz falta (José Afonso)

Lá no Xepangara (José Afonso)

Eu marchava de dia e de Noite (Bertold Brecht – adapt. Luís Francisco Rebelo – José Afonso)

Tenho um Primo Convexo (José Afonso)

Só Ouve o Brado da Terra (José Afonso)

A Presença das Formigas (José Afonso)

Coro dos Tribunais (Final) (José Afonso)

Estúdio: Pye Records Studio, Londres (de 30 de Novembro a 8 de Dezembro de 1974);
Som Bob Harper; **Assistentes** Nick, Stevie, Paul ; **Arranjos e direcção musical** Fausto; **Produção** José Niza; **Músicos** Fausto, Michel Delaporte, Vitorino, Carlos Alberto Moniz, Yório Gonçalves, Adriano Correia de Oliveira e José Niza; **Capa** José Brandão; **Fotografia** Martin Slavin

. **Paulo de Carvalho:** STAT 028 “Não de Costas, Mas de Frente” (1975)

As Mãos/Liberdade (Manuel Alegre – Paulo de Carvalho)

Põe-te a Pau Companheiro

Lisboa (Como te Vejo)

1926

A Música em Que Vivemos

O Facho

Não Vos Deixeis Cair em Tentação

Minha Mãe Que Não Tenho

Eu Já Sei

Julião, Desperta!

(Último) Tango dos Emigrantes

Estúdios: Rádio Triunfo; **Som:** José Fortes, Espírito Santo; Pepe Loeches; **Produção:** Paulo de Carvalho

. **Mena Matos:** STAT 027 “Proibição de Voltar à Direita”

. **Júlio Pereira e Carlos Cavaleiro:** STAT 030 “Bota Fora” (1975)

Pedro Soldado

Cordas

Capitão Ambrósio

Sachilemo

Bota Fora

MPLA

Independência

Viva A Guiné-Bissau Livre E Independente

A Nossa Homenagem

. **Vários (org. Jorge Constante Pereira):** STAT 032 “Cantigas de Ida e Volta” (1975)

Macacos (cantada por Sérgio Godinho)

Papagaio (Fausto)

Balada Das Vinte Meninas (Vitorino)

Consulta (Fausto e Vitorino)

O Nariz (Sérgio Godinho)

Cavalinho, Cavalinho (Fausto)

Ladaíinha Da Aranha (Vitorino)

Canção De Embalar Bonecas Pobres (Shila)

Pulos (Fausto)

Dança da Rosa (Sérgio Godinho)

Cantilena (Fausto e Vitorino)

O Ovo (Sérgio Godinho)
Grilos E Grilões (cantada por todos)

. **Adriano Correia de Oliveira:** Orfeu STAT 033 “Que Nunca Mais” (1975)

Tejo Que Levas As Águas

O Senhor Gerente

As Balas

No Vale Escuro

Tu E Eu Meu Amor

Recado A Helena

Dona Abastança

Cantiga De Montemaior

P’ra Frente

Letras: Manuel da Fonseca; **Arranjos e Direcção Musical:** Fausto; **Participações:** Fausto, Carlos Paredes, Júlio Pereira, Vitorino.

. **Fausto:** STAT 034 “Um Beco Com Saída” (1975)

Introdução ...e coragem

Alerta pescador (Leonel Santos)

Nem longe nem perto

Ao princípio era o verbo (Mário Gonçalves)

Queremos ver tudo diferente

História da casa vazia

Um bocado da vida

O tocador

O ajuste de contas

Final

Músicos: Júlio Pereira, Paulo Godinho, Sheila, Guilherme Inês, Filipe Zau, Pintinhas;
Participações: Vitorino, Adriano Correia de Oliveira, Sérgio Godinho, António Duarte, Rui Chaves, Rui Monteiro-Mor; **Arranjos e Direcção Musical:** Fausto; **Som:** José Fortes; **Estúdio:** Rádio Triunfo; **Foto:** Álvaro João

. **Paulo de Carvalho:** Orfeu STAT 035 “MPCC” (1976)

Aplausos Ou Desprezo Para O Cantor (Júlio Pereira/Paulo de Carvalho)

Uma Geração (Paulo de Carvalho)

Quando Um Homem Quiser (Fernando Tordo/Ary dos Santos)

Pregões De Um Vendedor (Paulo de Carvalho)

Para Ti (Paulo de Carvalho)

A Bossa Do Camelo (Paulo de Carvalho)

Quadras À Solta (Paulo de Carvalho)

Invenção de Amor (Fernando Tordo/Ary dos Santos)

Os Penduras (Paulo de Carvalho/Joaquim Pessoa)

Lisboa/Cascais (Paulo de Carvalho/Joaquim Pessoa)

Fim (Rui Reis)

Estúdios: Rádio Triunfo; **Som:** José M. Fortes; **Produção:** Paulo de Carvalho

. **José Afonso:** Orfeu STAT 036 “Com as Minhas Tamanquinas” (1976)

Os Fantoches de Kissinger

Teresa Torga

Os Índios da Meia-Praia

O Homem da Gaita

No Dia da Unidade

Com As Minhas Tamanquinas

Chula da Póvoa

Como Se Faz Um Canalha

Em Terras de Trás-Os-Montes

Alípio de Freitas

Letras e Música: José Afonso; **Estúdios:** Arnaldo Trindade; **Som** Manuel Cunha, Moreno Pinto; **Mistura** Paco Molina; **Produção** José Niza; **Músicos** Vitorino, Cecília Barreira, Fausto, Fernando Gonzalez, José Luís Iglésias, José Niza, Quim Barreiros, Luís Duarte, Michel Delaporte, Ramón Galarza; **Capa** João de Azevedo; **Fotografia** Nick Boothman

. **José Jorge Letria:** STAT 038 “Lutar Vencer” (1975)

Haja O Que Houver, Pátria

Para A Frente Chile

Esta Terra Há-de Ser Nossa

Se Um Fascista Conspira

Tu Que Dessa Janela

Venceslau da Silva

Quem Tem Medo do Comunismo?

Nas Mãos do Patrão

Com As Armas Desta Vida

Abre Os Olhos Camarada

Portugal Vencerá

Letras e Música: José Jorge Letria; **Músicos:** Sónia, Fernando Tordo, Hermann José, Júlio Pereira, Guilherme Inês, Rui Reis; **Estúdio:** Rádio Triunfo e Polysom; **Som:** José Fortes, José Cunha; **Capa:** Rogério Ribeiro; **Arranjo Gráfico:** Eu Jorge

. **Fausto:** STAT 040 “Madrugada dos Trapeiros” (1977)

Atrás dos tempos outros tempos vêm

Se tu fores ver o mar (Rosalinda)

Uns vão bem e outros mal

O varredor

Cantiga do desemprego

As comissões (Leonel Santos)

Mariana das sete saias

Rosie (Reinaldo Ferreira – António P. Braga/ Fausto)

Um canto para letrado

Músicos: Guilherme Scarpa, Helder Reis, Maestre Paulinho das Garotas, Rui Monteiro, Rão Kyao; **Som:** Moreno Pinto; **Estúdios:** Arnaldo Trindade

. José Afonso: STAT 054 “Enquanto Há Força” (1978)

Enquanto Há Força (José Afonso)

Tinha Uma Sala Mal Iluminada (José Afonso)

Um Homem Novo Veio da Mata (José Afonso)

Ali Está o Rio (Luís Francisco Rebelo – José Afonso)

Arcebispiada (José Afonso)

Barracas Ocupação (José Afonso)

Eu, O Povo (Mutimati Barnabé João – José Afonso)

A Acupuntura em Odemira (José Afonso – Fausto)

Viva o Poder Popular (José Afonso)

Estúdios Arnaldo Trindade; **Som** Moreno Pinto ; **Arranjos e direcção musical** Fausto e José Afonso; **Músicos** Michel Delaporte, Pintinhas, Guilherme Scarpa, Fausto, José Luis Iglésias, Manuel Guerreiro, João Rodrigues, João Magalhães, Ermenegildo, Paulo Godinho, Dimas Pereira, Yório, Alfredo Vieira de Sousa, Cecília, Grupo de Cantigas do Centro Cultural de Anadia, Guilherme Inês, Carlos Zíngaro, Pedro Caldeira Cabral, Rão Kyao, Luís Duarte, Adriano Correia de Oliveira, Sérgio Godinho e Pedro Afonso na voz solo de “Maravilha, maravilha”;
Capa José Santa-Bárbara

. Sérgio Godinho: STAT 062 “Pano-cru” (1978)

*A vida é feita de pequenos nada*s

O primeiro dia

O galo é o dono dos ovos

Balada da Rita

Venho aqui falar

Lá isso é

Feiticeira

O homem-fantasma

2º andar, direito

Pano-cru

. Vários: Orfeu STAT 089

O Primeiro Dia (Sérgio Godinho)

Menina Estás À Janela (Vitorino)

Mulher Da Erva (Teresa Silva Carvalho)

Domingo (Mário Viegas)

Cantigas Do Maio (José Afonso)

Se Tu Fores Ver O Mar (Fausto)

Cantar De Emigração (Adriano Correia de Oliveira)

O Conde Niño (Luís Cília)

. José Afonso: STAT 095 “Fura Fura” (1979)

Quanto é Doce (Popular– José Afonso)

As Sete Mulheres do Minho (Popular– José Afonso)

O Cabral Fugiu para Espanha (Popular / Helder Costa – José Afonso)

De Quem Foi a Traição (Hélder Costa – José Afonso)
Quem Diz que É pela Rainha (Popular– José Afonso)
Na Catedral de Lisboa (Popular– José Afonso)
Achégate a Mim, Maruxa (Popular Galiza - José Afonso)
Senhora que o Velho (Nicolau Tolentino – José Afonso)
De Sal de Linguagem Feita (Popular– José Afonso)
Não É Meu Bem (José Afonso)
De Não Saber o que Me Espera (José Afonso)
Fura Fura (José Afonso)

Estúdios: Arnaldo Trindade (entre Setembro e Outubro de 1978); **Misturas** Jorge Mendes Barata, Júlio Pereira e José Mário Branco ; **Músicos** Júlio Pereira, Trovante, António Chaínho, José Maria Nóbrega, ; Naomi Anner, Carlos Zíngaro, Celso de Carvalho, Né Ladeiras, Artur Costa, Guilherme Inês, Tomás Pimentel, Rui Cardoso ; **Capa** Alberto Lopes

. **Vários:** Orfeu SB 1070 “Avante, Camarada”

Avante Camarada - O Povo
Os Ventos De Abril - Conjunto Movimento
Rosa de Sangue -Adriano Correia de Oliveira
Canta Camarada - José Afonso
Canção Terceira - Adriano Correia de Oliveira
O Senhor Morgado - Adriano Correia de Oliveira
Internacional - O Povo
Tenta - Conjunto Movimento
Pedro Soldado - Adriano Correia de Oliveira
Menina Dos Olhos Tristes - José Afonso
Cantar Da Emigração - Adriano Correia de Oliveira
Os Eunucos(No Reino Da Etiópia) - José Afonso

. **Vários:** SB 1081 “Somos Livres”

Somos Livres
Hoje é Abril
Pela Revolução
Din-a-Dong
Madrugada
Com uma Arma, Com Uma Flor
Desta Vez é que é de Vez
E o Poder Será Teu
Let Me betheOne
Memória
Um Nada Nos Enche a Vida
Entre Espanha e o Mar

Interpretações: Conjunto Movimento; Florência; O Povo; Duarte Mendes; Paulo

. Grupo Coral dos Operários Mineiros de Aljustrel: SB-1084 (1975)

A Reacção Não Passou (Popular, José Sequeira)

MFA (Popular – José Sequeira)

À Frente o Trabalhador (Popular)

Aljustrel Tem Uma Mina (Popular, Francisco Brás)

28 de Setembro (Popular; José Sequeira)

À Entrada de Lisboa (Popular)

Hino da Intersindical (Mário V. de Carvalho, D.R.)

Passeando Pela Rua (Popular)

Vou-me Embora, Vou Partir (Popular, José Sequeira)

O Soldado Português (Popular, José Sequeira)

No Nosso Baixo Alentejo (Popular, José Sequeira)

Óh Baleizão, Baleizão (Popular, José Sequeira)

A Galinha da Minha Vizinha (Popular, José Sequeira)

Aljustrel Terra Velhinha (Popular, José Sequeira)

Avante (Luis Cília)

Portugal País de Heróis (Popular, José Sequeira)

Camponês Alentejano (Popular)

Portugal Nosso País (Popular, José Sequeira)

Director-Ensaaiador: José Sequeira; **Director Musical:** Luis Cília; **Estúdios:** Polysom;
Técnico de Som: Manuel Cunha; **Capa:** Eu Jorge

Fénix:

. Artur dos Santos: FAT-303-EP “Fadinho Tachista”

Fadinho Tachista

Vira da Minha Terra (Coína)

Fado Calão

Não Passes Com Ele à Musgueira

Acompanhamento: Jorge Fontes, acordeon de Quim Barreiros

. Artur dos Santos: FAT-309-EP “Fado de Alcoentre”

Fado de Alcoentre (Ary dos Santos - Fernando Tordo)

Confusão em 11 de Março (Alexandre Fontes - Fado 31)

A Brincadeira do Frade (Popular - Jorge Fontes)

Lá P’rós Lados de Arcozelo (Alexandre Fontes - Jorge Fontes)

Estúdios: Musicorde. **Acompanhamento:** Jorge Fontes, acordeon de Quim Barreiros

. Quim Barreiros: FAT-313-EP “O Malhão Não é Reaccionário”

O Malhão Não é Reaccionário

Tanta Lima, Tanta Amora

O Vira do Nosso Zé

Xulita Redonda

Acompanhamento: Jorge Fontes. **Foto:** Apollo

. **Quim Barreiros:** FAT-315-EP “Acordai Forças Armadas”

Acordai Forças Armadas

Vira dos Peditórios

Aviso-te Soldado e Marinheiro

Velho

Acompanhamento: Jorge Fontes. **Foto:** Apollo

ANEXO III - ARQUIVOS SONOROS PORTUGUESES

. **José Mário Branco:** AS 602 “Seis Cantigas de Amigo” (1967)

Ai Flores de Verde Pinho (D. Dinis)

Leda m’and’eu (Nuno Fernandes Torneol)

Ma Madre Velida (D. Dinis)

Levantou-s’aVelida (D. Dinis)

Bailad’hoje, ai filha (D. Dinis)

Lelia Doura (Pedro Eanes Solaz)

Músicos: José Mário Branco, Sérgio Godinho e Raymond Guyot

ANEXO IV - DISCOS ESTÚDIO

. Grupo Turma: EEP 50340 “O Facho”

O Facho (José Niza – Fernando Tordo)

Venham Mais Cinco (José Afonso)

O Povo em Marcha (Ary dos Santos – Braga Santos)

A Victória é Difícil (José Jorge Letria)

Arranjos e Direção de Orquestra e Coros: ShegundoGalarza. **Som:** Manuel Cunha e João Feliz. **Estúdio:** Polysom. **Capa:** Jorge Rosa. **Assistente de Produção:** Luís Alcária.

.Daniel: SIN – 213

Para os Meninos da Guerra (Manuel Ribeiro dos Santos - Daniel)

Se Eu Tivesse Um Chicote (Miguel Bernardes - Daniel)

Estúdios: Polysom

. Maria da Fé: SIN 214

A Mais Bela Herança (Luiz Alcária - Sílvio Pleno)

Grândola Vila Morena (José Afonso)

Arranjos e Orquestra: Sílvio Pleno. **Som:** João Feliz. **Fotografia:** Jorge Jacinto. **Estúdio:** Polysom. **Realização:** Zé Luis.

. Maria da Fé: EEP 50 287 “Soldado Soldadinho”

Soldado Soldadinho

Fora do Tempo

Deveras Que Não Me Entendo

Minha Boca Sem Palavras

Acompanhamento: 1ª e 2ª guitarras: Manuel Mendes; Viola: Júlio Gomes. Viola-Baixo: Mário Pacheco. Flauta: Rui Cardoso. Som: João Feliz. **Foto:** Apolo. Capa: L.A. **Estúdios:** Polysom. **Ass. Prod.** Luís Alcária.

. Nuno de Aguiar: EEP 50 329

Recado ao MFA (João Dias - F. de Brito)

O Povo Venceu a Noite (Vasco Lima Couto - arr. Nuno Aguiar)

Povo Acima dos Partidos (João Dias - J. A. Sabrosa)

Meu País Recém-Nascido (João Dias - Fado Menor)

Acompanhamento: Guitarras - José L. Nobre Costa e Alberto Parreira; Viola - Francisco Gonçalves; Viola-Baixo - Raúl Silva. **Assistente de Produção:** Carlos Seixas. **Fotomontagem:** Apollo

. Helena Santos: IDSD 301

Avante, Camarada (D.R.)

Grândola, Vila Morena (José Afonso)

Orquestra e Coros: Interdisco. **Estúdios:** Musicorde. **Técnico de Som:** Alberto Nunes.
Foto: Dário.

. **Helena Santos:** IDSD 303

Somos Livres (Ermelinda Duarte)

Obrigado Soldadinho (Ary dos Santos - Popular)

Orquestra e Coros: Interdisco. **Estúdios:** Musicorde. **Técnico de Som:** Alberto Nunes.
Foto: Dário; **produtor:** Manuel Lopes

. **Helena Santos:** IDSD 305

Desta Vez É Que É De Vez (José Niza)

Já Chegou A Liberdade (Ary dos Santos)

. **Artur Gonçalves:** IDSD 306 “Chula dos Partidos”

Chula dos Partidos (Artur Gonçalves, popular)

Reacção Não Passará (Artur Gonçalves, popular)

Acompanhamentos: António Parreira (guitarra), Nobre Costa (guitarra), Francisco Gonçalves (viola), Raúl silva (viola-baixo) e Siegfried Sugg (acordeon). **Estúdios:** Musicorde.
Técnico de som: Alberto Nunes; **produtor:** Manuel Lopes.

. **Helena Santos:** IDSD 307

A Boca do Lobo (Sérgio Godinho)

Portugal Ressuscitado (Ary dos Santos - Pedro Osório)

Orquestra e Coros: Interdisco. **Estúdios:** Musicorde. **Técnico de Som:** Alberto Nunes.
Foto: Dário; **produtor:** Manuel Lopes.

. **Manuel Dias:** IDEP 1053 “Soldado Luís”

Soldado Luis (Manuel Dias - Pedro Rodrigues)

Lutas Sagradas (Manuel Dias - popular)

Toque de Alvorada (Manuel Dias - José António Sabrosa)

És Sempre Miúda (Manuel Dias - Fado Dois Tons)

Acompanhamento: guitarra - António Chaínho e Armandino Maia; Viola - José Maria Nóbrega; Viola-Baixo - José Maria de Carvalho; **Estúdio:** Musicorde. **Técnico de Som:** Alberto Nunes. **Foto:** Dário. **Produtor:** Manuel Lopes.

. **Artur Gonçalves:** IDEP 1085 “Ser Fascista”

Ser Fascista (Artur Gonçalves, João Nobre)

Portugal Mais Democrata (Artur Gonçalves, Júlio Vieitas)

Uma Coisa Queria Ser (Artur Gonçalves, Alfredo Marceneiro)

A Micas do Intendente (Artur Gonçalves, Fado Seixal)

Acompanhamentos: António Parreira (guitarra), Nobre Costa (guitarra), Francisco Gonçalves (viola), Raúl silva (viola-baixo) e Siegfried Sugg (acordeon). **Estúdios:** Musicorde.
Técnico de som: Alberto Nunes; **produtor:** Manuel Lopes

ANEXO V - DISCOS RAPSÓDIA

. **José Afonso:** EPF 5.085 “Balada do Outono” (1960)

Balada do Outono (José Afonso)

Vira de Coimbra (Popular)

Amor de Estudante (Popular / João Carlos Celestino Gomes – D. José Pais de Almeida e Silva)

Morena (inst.) (Saldanha Júnior – arr. António Portugal)

Gravação: Museu Machado de Castro, Coimbra; **Músicos** António Portugal, Eduardo Melo, Manuel Pepe e Paulo Alão

. **José Afonso:** EPF 5182 “Baladas de Coimbra” (1962)

Menino de Oiro (José Afonso)

Tenho Barcos, Tenho Remos (Popular)

No Lago do Breu (José Afonso)

Senhor Poeta (Manuel Alegre / António Barahona– José Afonso)

Gravação: Mosteiro de S. Jorge de Milreu, Coimbra; **músicos** Rui Pato; **Fotografia:** Albano da Rocha Pato

. **José Afonso:** EPF 5218 “Baladas de Coimbra” (1963)

Os Vampiros (José Afonso)

Canção Vai... e Vem (Paulo Armando – José Afonso)

Menino do Bairro Negro (José Afonso)

As Pombas (Luís Andrade Pignatelli– José Afonso)

Gravação Mosteiro de S. Jorge de Milreu, Coimbra; **músicos** Rui Pato

José Afonso: EPF 5437 “Baladas de Coimbra” (reedição do EP anterior com versões instrumentais dos temas *Os Vampiros*, *Menino do Bairro Negro* e *Quadras*)

. **Corina:** EPF 5708 “Vai Maio – Em Mim”

Vai Maio – Em Mim (Artur Rebocho – João Videira Santos)

Se as Flores Por Mim Chorem (João Videira dos Santos)

Balada a Um Soldado (João Videira dos Santos)

Se Perdem Tão Tristes Teus Olhos (João Videira dos Santos – Rocha Oliveira)

Acompanhamento: Orquestra de Rocha Oliveira. **Slide:** Fernando Baião – Jornal “O Século”

. **Conjunto Rapsódia:** EPF 5709 “O 25 de Abril”

O 25 de Abril (Neca Rafael – Arr. Conjunto Rapsódia)

Saudação (Neca Rafael – Arr. Conjunto Rapsódia)

Vila de Matosinhos (Neca Rafael – Joaquim dos anjos)

Noite de Folia (Zé Carlos – Arr. Conjunto Rapsódia)

Conjunto Rapsódia: Zé Carlos, António Guimarães, António Oliveira e José Augusto.

. **Natércia Maria:** EPF 5715 “25 de Abril”

25 de Abril (José Guimarães – Miguel de Oliveira)'

Maio Livre (José Guimarães – Resende Dias)

International Contest (Cravos da Liberdade) (José Guimarães – K. Papworth)

O Grito de Liberdade (José Guimarães – Resende Dias)

Direcção de Orquestra e Coros: Resende Dias.

. Banda de Monção: EPF 5749 “Indicativo do M.F.A.”

Indicativo do M.F.A. “A Life on the Ocean Wave” (Russel– Arr. Alford – Miguel de Oliveira)

De Monção Mirando Espanha (Miguel de Oliveira)

Somos Livres (Ermelinda Duarte –Arr. Miguel de Oliveira)

Recuerdos de Málaga (Miguel de Oliveira)

Direcção: Miguel de Oliveira

. Manuel Branco de Azevedo: EPF 5760 “Acabou-se a Burguesia”

Chamada Para Cabenco(popular)

Joaquina (Popular)

Acabou-se a Burguesia (popular)

Cantares de Vilarinho (Vila Verde) – Vol. 8

. José Moreira Maciel: EPF 5794 “Fados por Maciel (Pescador)”

Sardinha Assada (José Moreira Maciel – D.R.)

Rico e Pobre (José Moreira Maciel – Fado Patola)

O 25 de Abril (José Moreira Maciel – Fado Mouraria)

Os da Esquerda (José Moreira Maciel – D.R.)

Acompanhamento: Guitarra – Eduardo Jorge; Viola – Joaquim dos Anjos; Viola-Baixo – Ernesto Almeida.

. Natércia Maria: EPF 5814 “Canta a Liberdade”

Canta a Liberdade (José Guimarães – Natércia Maria)

Anda Aí uma Luz (Rodrigues Canedo – Resende Dias)

Cantiga Povo (José Guimarães – José Quelhas)

A Sementeira (Joaquim Fernandes)

Direcção de Orquestra: Resende Dias

. Banda de Monção: EPF 5828 “Mário Soares”

Mário Soares

Viva Cambados (Espanha)

O Saramago

ANEXO VI - DISCOTECA SANTO ANTÓNIO

. **José Afonso:** Ofir MAS 301 “Baladas e Canções” (1964) (Três EP foram editados a partir deste LP)

Canção Longe Popular Açores – José Afonso

Os Bravos (Popular Açores)

Balada Aleixo (António Aleixo- José Afonso)

Balada do Outono (inst. José Afonso – arr. Rui Pato)

Trovas Antigas (Popular – José Afonso)

Na Fonte Está Lianor (Luís de Camões – José Afonso)

Minha Mãe (José Afonso)

Altos castelos (José Afonso)

O Pastor de Bensafrim (José Afonso)

Canto da Primavera (inst. José Afonso)

Elegia (Luís de Andrade – José Afonso)

Ronda dos Paisanos (José Afonso)

Gravação Estúdios RTP, Monte da Virgem, Porto; **músicos** Rui Pato; **capa** António Pimentel

ANEXO VII - DISCÓFILO

EP:

. **Tonicha:** DIS 3003/E “Folclore” (1975)

Compadre Partidário

Serrana Povo

Isto Agora Ou Vai Ou Racha

Barqueiros do Povo

Letras: Ary dos Santos.

Single:

. **Tonicha:** 1001/S (1975)

Cravos da Madrugada (Mário Castrim – Nuno Nazareth Fernandes)

O Povo em Marcha (Ary dos Santos – Braga Santos)

Arranjos: Jorge Palma; **Estúdio:** Musicorde; **Técnico:** Alberto Nunes; **Capa:** Nuno Nazareth Fernandes; **Execução:** Gráfica Monumental; **Foto:** Carlos Gil

. **Ary dos Santos, Joaquim Pessoa:** “Llanto Para AlfonsoSastre” 1002/S (1975)

Llanto Para AlfonsoSastre

Soneto do Trabalho; Poema Nado; Nona Sinfonia

Estúdios: Polysom; **Técnico:** M. Cunha; **Arranjo Gráfico:** Nuno Nazareth Fernandes; **Execução:** Gráfica Monumental.

. **Tonicha:** 1004/S (1975)

Terras de Garcia Llorca (Ary dos Santos –Nazareth Fernandes)

País Irmão (Ary dos Santos – Braga Santos)

Arranjos: Jorge Palma; **Estúdio:** Musicorde; **Técnico:** Alberto Nunes; **Capa:** WladimiroBas (Madrid); **Execução:** Gráfica Monumental

. **Tonicha, Ary dos Santos (col):** “Cantaremos / Lutaremos” 1008/S (1975)

Cantaremos / Lutaremos (G. Preto – Braga Santos)

Bandeira da Vitória (Mário Castrim –Nazareth Fernandes)

LP:

. **Tonicha:** DIS. 2003/L “Canções de Abril” (1975)

Terras De Garcia Lorca (Ary dos Santos –Nazareth Fernandes)

País Irmão (Ary dos Santos – Braga Santos)

O Povo Em Marcha (Ary dos Santos – Braga Santos)

Cravos Da Madrugada (Mário Castrim –Nazareth Fernandes)

Bandeira Da Vitória (Mário Castrim –Nazareth Fernandes)

Cantaremos/Lutaremos (G. Preto – Braga Santos)

Soneto Do Trabalho (Ary dos Santos – Fernando Tordo)

Somos Livres (Ermelinda Duarte)

Portugal Ressuscitado (Ary dos Santos – Pedro Osório)

Obrigado Soldadinho (Ary dos Santos – popular)

Hino Do Trabalho (António Feliciano de Castilho – Segundo Galarza)

Já Chegou A Liberdade (Ary dos Santos – popular)

Arranjos e direcção: Jorge Palma; **Vozes:** João Henrique, Waldemar Ramalho, Henrique Tabot, Jorge Palma, Tonicha, Fernando Tordo; **Acompanhamento:** Jorge Palma (piano), Mike Sergeant (violão), Luís Duarte (baixo) e Vítor Mamede (bateria e percussão)

ANEXO VIII - JC DONAS

RODA:

. **Coro «Vozes Livres»:** RPE 1297(1974)

Avante Camarada

Oh! Liberdade

Grândola Vila Morena

Paz E Amor

. **António Palma:** RPE 1376 “Canto Rebelde” (1975)

Canto Rebelde (Jorge Machado – António José)

Romaria no Pezinho (popular)

Luta Camarada (José Rodrigues dos Santos Azoia)

Queres Ser Minha Amante (Camilo Blanes – António Palma)

Estúdios Musicorde; Fotografia: Dário

. **Trio Boreal / Equipa:** RPE 1387 “Canções da Revolução”

Quadras Populares (José Cid)

Antes Quebrar Que Torcer (Isabel Gomes dos Santos)

Criança Pobre (Gaspar Castelo-Branco)

Rio Povo (José Quelhas – Gaspar Castelo-Branco)

Equipa: Irene Fernandes, Margarida Amaral, Jaime Nascimento, José Manuel Silva, Ramón Galarza; **Acompanhamento:** Instrumental Dez; **Arranjos e Direcção:** Shegundo Galarza.

Trio Boreal: Irene Castelo Branco, Gaspar Castelo Branco e Manuel Ribeiro; **Arranjos e Direcção:** Jorge Machado.

. **Companheiros:** RPE 1307

Internacional (P. Degeyter– E. Pottier–vers. Portuguesa: D.R.)

Companheiro Vem Daí (José Guimarães – Resende Dias)

Avante Camarada (Luis Cília)

1º de Maio é do Povo (José Guimarães – Resende Dias)

Direcção Musical: Resende Dias. **Estúdio:** RM; **Som:** Fernando Rangel; **Produtor:** C. Cunha; Foto: Fotarte.

. **Equipa:** “Canta, Amigo, Canta” RPE 1368

Canta, Amigo, Canta (Erguer a Voz e Cantar) (António Macedo)

Ronda (João José Cochofel– Fernando Lopes-Graça)

Jornada (José Gomes Ferreira – Fernando Lopes-Graça)

Alerta (José Mário Branco – Grupo de Acção Cultural)

Equipa: Irene Fernandes, Margarida Amaral, Jaime Nascimento, Constantino de Jesus Pinto, José Manuel Silva; **Acompanhamento:** Instrumental Dez.

. **Equipa:** “Livre” RPE 1366

Livre (Não Há Machado Que Corte) (Manuel Freire – Carlos de Oliveira)

Vinte e Cinco de Abril (M. de Oliveira – J. Guimarães)

Pela Revolução (PomandCircunstance) (Elgar)

Grândola, Vila Morena (José Afonso – solo: José Manuel Silva)

Equipa: Irene Fernandes, Margarida Amaral, Jaime Nascimento, Constantino de Jesus Pinto, José Manuel Silva; Acompanhamento: Instrumental Dez.

. **Equipa:** “Pela Revolução, Pelo Trabalho” RPE 1386

O Trabalho (J. C. Ary dos Santos – Fernando Tordo)

Viva a Liberdade (Tino Flores)

Cantiga do Trabalho, do Pão, do Dinheiro e do Patrão (Nuno Gomes dos Santos)

Hino do Trabalho (António F. Castilho –ShegundoGalarza)

Equipa: Irene Fernandes, Margarida Amaral, Jaime Nascimento, RamónGalarza, José Manuel Silva. Acompanhamento: Instrumental Dez. Arranjos e Direcção: ShegundoGalarza.

. **Equipa:** “Somos Livres” RPE 1367

Somos Livres (Uma Gaivota) (Ermelinda Duarte)

Desta Vez é Que é De Vez (A LifeontheOceanWave) (José Niza – Russell)

Cravos da Liberdade (InternationalContest) (José Guimarães – K. Papworth)

LesPartisans(T. Atirov– S. Alimove–trad. N. Reis)

Equipa: Irene Fernandes, Margarida Amaral, Jaime Nascimento, Constantino de Jesus Pinto, José Manuel Silva. Acompanhamento: Instrumental Dez.

. **Instrumental Dez:** “Revolução dos Cravos” RPE 1365

A LifeonTheOceanWave (Desta Vez é Que é de Vez) (Russell)

Grândola, Vila Morena (José Afonso)

InternationalContest (Cravos da Liberdade) (K. Papworth)

PomandCircunstance (Pela Revolução) (Elgar)

Estúdio: Polysom; Som: Manuel Cunha; Produção: C. Cunha; Foto: Rego.

. **Nova Vida:** “O Povo Unido Jamais Será Vencido” RPE 1296

25 de Abril «Nova Aurora» (José Guimarães – Resende Dias)

Pátria Libertada (José Guimarães – Resende Dias)

Um Novo Abril (José Guimarães – Resende Dias)

Ao Trabalho, Meu Povo (José Guimarães – Resende Dias)

Direcção de Orquestra: Resende Dias.

. **Octávio de Matos:** “Bacalhau Tenreiro” RPE 1319

Bacalhau Tenreiro (Artur Gonçalves – D.R.)

Mulheres à Pai Adão (Alexandre Fontes – Jorge fontes)

O Bailinho dos Tachistas (Castro Infante – Popular)

Pides à Sombra (Castro Infante – Jorge Fontes)

Acompanhamento: Conjunto Típico de Jorge Fontes; Estúdio: Polysom; Som: Manuel Cunha; Foto: Dário; Produtor: C. Cunha.

. **Tino Ferreira:** RPE 1380

Humberto Delgado (General Sem Medo) (José Alves – Carlos Pinto)

Portugal de Cravos Vermelhos (Alexandre Fontes – Jorge Fontes)

Amor de Pai (Armando Neves – Fado Cigano)

Papoilas do Meu País (Alexandre Fontes – Jorge Fontes)

Acompanhamento: Conjunto de Jorge Fontes; Estúdio: Musicorde; Foto: Dário

. **Trio Boreal:** “Canções Livres” RPE 1304

Sol da Liberdade (Gaspar Castelo Branco – Manuel Ribeiro)

Milho Novo (Gaspar Castelo Branco – popular)

Um Povo de Pé (Gaspar Castelo Branco – Resende Dias)

Rumo Avante (Gaspar Castelo Branco)

Arranjo e Direcção Musical: Resende Dias; Estúdio: RM; Som: Fernando Rangel;
Produtor: C. Cunha; Foto: David Almeida

LP:

. **a) Equipa b) Instrumental Dez c) Ivan Nikolai:** SPRL 7000 “Pela Revolução” (1975)

a) *Quadras Populares* (José Cid)

b) *International Contest – Cravos da Liberdade* (K. Papworth)

a) *Antes Quebrar Que Torcer* (Isabel Gomes dos Santos)

b) *Pomp and Circumstance – Pela Revolução* (Elgar)

a) *Viva a Liberdade* (Tino Flores)

c) *Avante Camarada* (Luis Cilia)

a) *Cantiga do Trabalho, do Pão, do Dinheiro e do Patrão* (Nuno Gomes dos Santos)

b) *Grândola Vila Morena* (José Afonso)

a) *Hino do Trabalho* (Shegundo Galarza, António F. Castilho)

b) *A Life on the Ocean Wave – Desta Vez é Que é de Vez* (Russell)

a) *O Trabalho* (F. Tordo, Ary dos Santos)

c) *A Internacional* (P. Degeyter, E. Pottler)

Arranjos e direcção: Shegundo Galarza, Resende Dias

ANEXO IX - LE CHANT DU MONDE (FRANÇA)

. **Luís Cília:** LDX-S-4308 “Portugal-Angola: Chants de Lutte” (1964)

Meu País (Daniel Filipe/Luís Cília)

A Bola (Jonas Negalha/Luís Cília)

Basta (Daniel Filipe/Luís Cília)

Resiste (Luís Cília)

Duas Melodias (Luís Cília)

Exílio (Manuel Alegre/Luís Cília)

Canta (Daniel Filipe/Luís Cília)

Aqui Ficas (José Gomes Ferreira/Luís Cília)

Canto do Desertor (Luís Cília)

Bairro da Lata (Jonas Negalha/Luís Cília)

Sou Barco (António Borges Coelho/Luís Cília)

O Que Menos Importa (Daniel Filipe/Luís Cília)

Guitarras Como Tristeza (Rui Namorado/Luís Cília)

O Menino Negro Não Entrou Na Roda (Geraldo B. Victor/Luís Cília)

Regresso (Jonas Negalha/Luís Cília)

Canção Final Canção de Sempre (Manuel Alegre/Luís Cília)

. **Luís Cília:** MN 10002 “La poésieportugaise de nos jourset de toujours 1” (1967)

Coração e o tempo

É preciso avisar toda a gente

Epigrama

Dia não

Balada de uma heroína que eu inventei

Contracanto

Paisagem

Recuso-me

Se de Saudade

Barca Bela

Dinheiro

Quem ora soubesse

Babel e Sião

Alma minha gentil que te partiste

Se me levam águas

. **Luí Cília:** MN 10005 “La poésieportugaise de nos jourset de toujours 2” (1969)

Há-de haver

O menino de sua mãe

Boda Pagã

Canção

O cavador
Pátria
Orfeu Rebelde
Carta a Angela
A estrela
O viandante
Há lágrimas nos teus olhos
Não me peçam razões
Margem esquerda
Dies Irae

. **Luí Cília:** MN 10012 “La poésieportugaise de nos jours et de toujours 3” (1971)

Cântico de um Mundo Novo
Serventes
Fala do Homem Nascido
Dez Reis de Esperança
Adeus trigo
Portugal Resiste
Poema da Boca Fechada
Venham Leis
Ecloga em Tempo de Guerra
Ternura
Herança

. **Luís Cília:** LDX 74538 “Contra a ideia da violência a violência da ideia”

Pátria, Lugar de Exílio
Gabriel
Cantiga de Amigo
Fecundou-te
Canto de Esperança
Contra a ideia da violência a violência da ideia
Voz Suspensa
Caminho Longe
O Poema Original
Sei que Me Esperas

ANEXO X - METRO-SOM

EP:

. **Coro Nacional 2000:** EP 1003 “MFA”

Somos Livres

Pela Revolução

Desta Vez É Que É De Vez

Portugal Ressuscitado

. **Coro da F.C Gulbenkian e do Teatro S. Carlos:** EP 1004 “Alerta”

Alerta (Grupo de Acção Cultural – José Mário Branco)

Hino da Juventude Democrática (D.R.)

Avante Camarada (LuisCilia)

Coragem Camaradas (*Hardi Camarades*) (vers. B. Oliveira)

Direcção Musical: J. Machado; **Capa:** Metro-Som; **Arranjo Gráfico:** Sericrom

. **Coro Nacional 2000:** EP 1005 “Êxitos na Revolução”

Liberdade (Sérgio Godinho)

O Que Faz Falta (José Afonso)

A Boca Do Lobo (Sérgio Godinho)

A Vitória É Difícil (José Jorge Letria)

. **Coro Nacional 2000:** EP 1010 “Cânticos Revolucionários”

Coragem Camaradas (vers. B. Oliveira)

A Bandeira Vermelha (vers. B. Oliveira)

La Varsovienne (vers. M. Reis)

LesPartisans (T. Atourov– S. Alimov–vers. N. Reis)

Estúdios: Polysom; **Captação de Som:** Manuel Cunha; **Mistura:** M. Cunha e B. Oliveira;

Assistente de Produção: B. Oliveira; **Capa:** Metro-Som; **Arranjo Gráfico:** Sericrom.

. **Fernando Gaspar:** EP 1014 “Ao Povo do Meu País”

Unidos Venceremos (Manuela Machado – Fernando Gaspar)

Canção de Outono (José Régio – Fernando Gaspar)

Ao Povo do Meu País (Manuela Machado – Fernando Gaspar)

Liberdade (Manuel Alegre – Fernando Gaspar)

Arranjos e Direcção Musical: Fernando Gaspar; **Estúdio:** Polysom; **Captação de Som:** Manuel Cunha; **Mistura:** Manuel Cunha e Fernando Gaspar; **Produção:** Branco de Oliveira; **Capa:** Metro-Som; **Arranjo Gráfico:** Sericrom

. **Coro do Teatro S. Carlos:**

A Internacional

Bandeira Rubre (*BanderaRossa*) / *A Portuguesa*

LP:

. **Coro da Fundação Calouste Gulbenkian e Coro do Teatro S. Carlos:** LP 105 “Cânticos Revolucionários em Português” (1975)

Coragem Camaradas

O Cântico dos Sobreviventes

Cântico da Terra Desfeita

A Bandeira Vermelha

Flor Colhida

Alerta (GAC)

LesPartisans

Os Quatro Generais

La Varsoviennne

Hino da Juventude Democrática

Portugal Ressuscitado (Ary dos Santos – Pedro Osório)

Avante Camarada (Luís Cília)

A Internacional

Bandeira Rubra

Produção: Branco de Oliveira; **Direcção Musical:** J. Machado e J. Gomes

. **Coro Nacional 2000:** LP106 “Êxitos na Revolução” (1975)

Liberdade (Sérgio Godinho)

A Vitória é Difícil (José Jorge Letria)

O Que Faz Falta (José Afonso)

De Coração e Raça (Sérgio Godinho)

A Boca do Lobo (Sérgio Godinho)

Somos Livres (Ermelinda Duarte)

Desta Vez é que é de Vez (Russel – José Niza)

Pela Revolução (Elgar – José Niza)

Cão Raivoso (Sérgio Godinho)

Só de Punho Erguido (José Jorge Letria)

Os Pontos nos Iis (Sérgio Godinho)

Grândola, Vila Morena (José Afonso)

Produção: Branco de Oliveira; **Captação de Som** – Manuel Cunha

ANEXO XI - OSIRIS

Single:

. **Arlindo de Carvalho:** OS0001 “Liberdade é Fruto” (1974)

Liberdade é Fruto (Mário Gonçalves, Arlindo de Carvalho)

Dia de Festa (J. Negalha, Luis Cília)

Arranjos e direcção de orquestra: Rocha Oliveira. **Estúdios:** Polysom. **Som:** Heliodoro Pires. **Produção:** Sidom; **Capa:** Zé Luis.

. **Gina Maria:** OS 0003 (1974)

Escava Toupeirinha (Arlindo de Carvalho – Mário Gonçalves)

Reguemos o Cravo (Arlindo de Carvalho – Mário Gonçalves)

Arranjo e Direcção de Orquestra: Rocha Oliveira. **Estúdio:** Musicorde. **Som:** Fernando Santos. **Foto e Montagem:** Apollo.

. **Eduardo Lemos:** OS0008

Canção Para Catarina (Lima Brumon/Eduardo Lemos)

Convite (F. Heitor/Luís Filipe)

Estúdios: Musicorde. **Arranjos e Direcção de Orquestra:** Correia Martins; **Som:** Fernando Pires; **Capa:** Lima Brumon, Gomes e Araújo, Artes Gráficas, Ida.

. **Coro de Vozes Livres «Canções de Luta»:** OS 0013

Soldados e Povo (João Dias – Arlindo de Carvalho)

Camponês a Terra é Tua (João Dias – Arlindo de Carvalho)

Arranjo e Direcção de Orquestra: Correia Martins. **Estúdios:** Polysom; **Técnico de Som:** Manuel Cunha;

. **Arlindo de Carvalho:** OS 0014 “Para a Frente Camaradas”

Para a Frente Camaradas (João Dias – Arlindo de Carvalho)

Flor-Liberdade (Mário Gonçalves– Arlindo de Carvalho)

Arranjo e Direcção de Orquestra: Correia Martins. **Coro:** Vozes Livres «Canções de Luta». **Estúdios:** Polison; **Técnico de Som:** Manuel Cunha; **Foto e Montagem:** Apollo.

ANEXO XII - MOVIEPLAY

. António Pedro Braga: SON - 100 008

SoldadimCatrapim

O Menino Negro Não Entrou na Roda

Roda da Senhora Rainha

Canção Para Desfazer Equívocos

. SARL:

De Como a Canção Social Tem Uma Função Capital...Quer Dizer...

Funchal, 23

ANEXO XIII - MUNDO NOVO

. **Maria Amélia Proença:** MNEP 001 “O Grito da Terra”

O Grito da Terra (Reforma Agrária) (Domingos Silva - Acácio Gomes)

Razão é Sempre Razão (Domingos Silva - Fontes Rocha)

Hino ao Cavador (Moita Girão - Miguel Ramos)

Acompanhamento: Guitarras: Pedro Caldeira Cabral e Acácio Gomes. Viola: Manuel Martins. Viola Baixa: José Vilela. **Técnico de Som:** Rui Remígio. **Estúdio:** Musicorde. **Arranjo Gráfico:** Jorge Palha. **Produção:** Editorial Caminho, S.A.R.L.

. **Grupo Trovante/Carlos Paulo:** Mundo Novo e Toma Lá Disco MNTLD 100

Nuvem Negra (Trovante)

Terra Amada (Carlos Paulo)

Canções representantes de Portugal no XI Festival Mundial da Juventude e dos Estudantes em Havana - Cuba. **Produção:** Editorial Caminho. **Estúdio:** Rádio Triunfo. **Engº de Som:** José Manuel Fortes.

. **Quarteto Zé Ferrugem + 1:** “Hino do Diário”

Hino d’o Diário

Quotidiano

Participantes: Nuno Gomes dos Santos, José Jorge Letria, Samuel, Jorge Palma + Jorge Palma. **Produção:** José Jorge Letria e Nuno Gomes dos Santos. **Director Técnico:** Moreno Pinto. **Capa e Arranjo Gráfico:** Argos, Publicidade. Distribuição: CDL

. **Trovante:** Forum “Toca a Reunir”

A Tocar A Reunir (Chico Viana - Trovante)

Não Há Três Sem Dois (Chico Viana - Trovante)

Som: Moreno Pinto e Jorge. **Direcção de Estúdio:** Manuel Jorge Veloso. **Estúdio:** Arnaldo Trindade. **Produção:** Chico Viana e Trovante. **Arranjos:** Trovante.

ANEXO XIV - RÁDIO TRIUNFO

Alvorada:

LP:

. ShegundoGalarza: LP – S – 50 – 87: “Interpreta Músicas de José Afonso, José Mário Branco e Sérgio Godinho” (1975)

Casa Comigo Marta- José Mário Branco

Maré Alta - Sérgio Godinho

O Que Faz Falta – José Afonso

Eh! Companheiro- José Mário Branco

Mariazinha- José Mário Branco

Liberdade- Sérgio Godinho

Coro dos Tribunais – José Afonso

Maria Faia – José Afonso

O Charlatão - José Mário Branco

Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades- José Mário Branco

A Noite Passada- Sérgio Godinho

. Orquestra de ShegundoGalarza: LP – S – 50 – 88: “Somos Livres”

Desta Vez é que é de Vez– José Niza (Russel)

Grândola, Vila Morena– José Afonso

Antes Quebrar Que Torcer– Grupo Intróito

Somos Livres- GAC

Pompa e Circunstância – José Niza (Elgar)

Alerta - GAC

A Boca do Lobo- Sérgio Godinho

Portugal Ressuscitado - Ary dos Santos /Pedro Osório

Internacional(Degeyter)

Liberdade Económica(Fausto – José Mário Branco)

Monangambé– Ruy Mingas

Hino do Trabalho (António F. Castilho – ShegundoGalarza)

EP:

. Carlos Paredes: AEP 60508

Variações Em Si Menor

Serenata

Variações Em Lá Menor

Danças Portuguesas Nº 1

Guitarra: Carlos Paredes; **Viola:** Fernando Alvim

. José Afonso: MEP 60280 “Coimbra” (1960)

Mar Largo (popular – Edmundo Bettencourt)

Solitário (Horácio Moreno – Francisco Menano)

Aquela Moça da Aldeia (Américo Durão – Francisco Menano)

Balada (Popular Açores - José Afonso)

Estúdio: Emissor Regional de Coimbra (Emissora Nacional), 1956; **Músicos** António Portugal, Jorge Godinho, Manuel Pepe e Levy Baptista; **Fotografia** Hernâni Pereira

. **Carlos Filipe Rei:** EP-60-1521 “Palavras Proibidas Até 25 de Abril” (1974)

Romance Sem Resumo (Carlos Filipe Rei - José Vicente)

Balada Para o Olimpo (Carlos Filipe - José Vicente)

Amor Canta Alegria (Luciano - Vargues - José Vicente)

Balada Imperfeita (Carlos Filipe Rei - José Vicente)

Fábrica: Rádio Triunfo; **Acompanhamento:** Orquestra de Correia Martins

. **Humberto Sotto Mayor:** EP-S-60-1544

Lisboa Perto e Longe (Manuel Alegre - António Chaínho)

Eu Sou Livre Como as Aves (Manuel Alegre - António Chaínho)

Letra Para Um Hino (Manuel Alegre - António Chaínho)

As Palavras (Manuel Alegre - António Chaínho)

Acompanhamento: Conjunto de Guitarras de António Chaínho. **Produção:** António Chaínho.

. **Salazar Silva:** EP-S-60-1547

Vivam os Heróis (António Salazar Silva - D.R.)

Emigrante (José Maria da Silva - D.R.)

Igualdade (António Salazar Silva - D.R.)

Vassourinha (Domingos Costa - Popular)

Acompanhamento: Guitarras - José Pereira e Manuel Rêgo; Viola - Artílio Costa; Viola-Baixo - Ernesto de Almeida

. **Conjunto Típico Élio Miranda (Castelo da Maia):** EP-S-60-1548 “General Sem Medo”

General Sem Medo (Élio Miranda)

Chave Falsa (Élio Miranda)

Nós Fomos ao S. João (Élio Miranda)

Rosinha Tripeira (Élio Miranda)

Fábrica: Rádio Triunfo

. **Ondina:** EP-S-60-1550 “Viva a Liberdade”

Viva a Liberdade (Tino Flores)

Porquê (Ondina Veloso)

Inocência (António Gedeão - Ondina Veloso)

Meu Limão Meu Limoeiro (Fernando Pessoa - Ondina Veloso)

Produção: Carlos Portugal

. **Luís Duarte:** EP-S-60-1555

Cantar à Liberdade (Correia Martins)

O Coração do Povo (Correia Martins)

Uns Senhores Nossos Amigos (Correia Martins)

O Futuro Não Há-de ser Viúvo (Correia Martins)

Produção: Carlos Portugal. **Arranjos e Direcção de Orquestra:** Correia Martins.

. **Manuel Mestre:** EP-S-60-1558 “Batalha da Produção”

O Povo Reconhecido (Manuel Mestre)

Coragem Meus Irmãos (Manuel Braga - Joaquim Samora)

Batalha da Produção (Manuel Braga - Joaquim Samora)

Povo do Meu Alentejo (Manuel Mestre - Manuel Mestre / Joaquim Samora)

Produção: Carlos Portugal

. **Dina do Carmo:** EP-S-60-1569 “Terra Pão”

Terra Pão (João Videira dos Santos - Rocha Oliveira)

Sempre Vieste, Enfim (Florbel Espanca - Rocha Oliveira)

Inquietação (Mário Sangué - Rocha Oliveira)

Passam Luas, Brincam Estrelas (Lima Brumon - Carlos Mais)

Arranjos e Direcção: Rocha Oliveira; **Fábrica:** Rádio Triunfo.

Single:

. **Júlia Babo:** N-S-97-94

Não Vires a Casaca (Júlia Babo)

O Tempo é de Vigilância (Júlia Babo)

Orquestração e Direcção: Correia Martins. **Estúdios:** Rádio Triunfo.

. **Coro Popular «O Horizonte é Vermelho»:** N-S-97-95 “Honra a Ribeiro Santos”

Honra a Ribeiro Santos

Vamos Lutar Pela Terra

Fábrica: Rádio Triunfo

. **Francisco Rodrigues:** N-S-97-96 “Lutar”

Lutar (Francisco Rodrigues)

De Mãos Dadas (Francisco Rodrigues)

. **Populos:** N-S-97-98 “Revolução”

Revolução (José Manuel)

Leilão (José Manuel - António Raposo / José Manuel - Paula Carreira)

Produção: Carlos Portugal

. **Populos:** N-S-97-99

Che Guevara (José Manuel - António Raposo / José Manuel - Paula Carreira)

No Cabo da Enxada (António Raposo - Paula Carreira / José Manuel - Paula Carreira)

Produção: Carlos Portugal

LP:

. Carlos Paredes e Artur Paredes: LP-S-04-88

Despertar

Acção

Frustração

Variações Em Si Menor

Variações Em Lá Menor

Danças Portuguesas Nº 1

Desfolhada

Variações Em Ré Menor Nº 2

Variações Em Mi Menor

Balada Do Mondego

Cantares Portugueses

Passatempo

ANEXO XV - SASSETTI

Guilda da Música:

LP:

. José Mário Branco: DP 001 “Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades” (1971)

Abertura (Gare d'Austerlitz) (José Mário Branco)

Cantiga para Pedir Dois Tostões (Sérgio Godinho - José Mário Branco)

Cantiga do Fogo e da Guerra (Sérgio Godinho - José Mário Branco)

O Charlatão (Sérgio Godinho - José Mário Branco)

Queixa das Almas Jovens Censuradas (Natália Correia - José Mário Branco)

Nevoeiro (José Mário Branco)

Mariazinha (José Mário Branco)

Casa Comigo Marta (Sérgio Godinho - José Mário Branco)

Perfilados de Medo (Alexandre O'Neill - José Mário Branco)

Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades (Luís de Camões - José Mário Branco/Jean Sommer)

Estúdios: StrawberryStudio, Paris; **Arranjos e Direcção musical:** José Mário Branco;
Engº de Som: GillesSallé; **Músicos:** WillyLockwoode; Gilbert Roussel, Claude Engel, Isabel, Catarina, Jorge, Sérgio Godinho, Jacqueline Ritchie, Daniel Lalloux, Alan Jones

. Sérgio Godinho: DP 006 “Os Sobreviventes” (1971)

Que força é essa

A-A-E-I-O

Descansa a cabeça (estalajadeira)

Paula

Que bom que é

O charlatão

Farto de voar

Senhor Marquês

Cantiga da velha mãe e dos seus dois filhos

A linda Joana

Romance de um dia na estrada

Maré alta

. José Jorge Letria: DP 008 “Até ao Pescoço” (1972)

Até Ao Pescoço

Quem Nos Viu E Quem Nos Vê

O Boi Ascensionai

Em Terra De Cegos

Desarmados Até Aos Dentes

Pare, Escute E Olhe...

Grande, Grande, Era A Cidade

Tango Dos Pequenos Burgueses

Maria Canção

Arte Poética (Hélia Correia)

Letras e Música: José Jorge Letria; **Estúdio:** Strawberry, Herouville; **captação de som e misturas:** Gilles Sallé; **Arranjos e direcção:** José Mário Branco; **produção:** Manuel Jorge Veloso; **Músicos:** Francisco Fanhais, Claude Engel, Gilbert Roussel, Michel Delaporte, Christian Padovan; Patrice Mondon, Christian Lorman, Michel Lacrouts, Jean Buzon, Jacques Granier, Christian Guzien, Paul Minck, Michel Faucon, Xavier delWarde, Isabel, Catarina, José Mário Branco, Manuel Jorge Veloso

. **José Mário Branco:** DP 020 “Margem de Certa Maneira” (1972)

Por Terras de França (José Mário Branco)

Engrenagem (José Mário Branco)

Aqui Dentro de Casa (José Mário Branco)

Margem de Certa Maneira (José Mário Branco)

Cantiga da Velha Mãe e Dos Seus Dois Filhos (Mãe Coragem) (Sérgio Godinho - José Mário Branco)

Sant' Antoninho (José Mário Branco – Jean Sommer)

A Morte Nunca Existiu (António Joaquim Lança - José Mário Branco)

Eh! Companheiro (Sérgio Godinho - José Mário Branco)

Estúdio: Strawberry, Herouville; **captação de som e misturas:** Gilles Sallé; **Arranjos e direcção:** José Mário Branco; **produção:** Manuel Jorge Veloso; **Músicos:** Gilbert Roussel, Michel Delaporte, Christian Padovan, Isabel, Manuel Jorge Veloso, Adriano Correia de Oliveira, Denis Lable, Olivier Bloch-Lainé, Jaqueline Ritchie, Marie-Noelle Gondry, D'Agostino, Stepcezek, Leahnie, Benedetti, Alain Noel, Michel Poli, Maurice Cevrero, Mário Jorge

. **José Jorge Letria:** DP 021 “De Viva Voz” (1972)

Quem Te Avisa Teu Amigo É

Na Orla da Praia

Um Homem Nas Palavras

Saga Turística

Canção do Amor Possível

Abres os Braços Lentamente

Farsa Nupcial

Romance Feudal

A Canção Rebenta

Engº Som: Jean François Beaudet; **Músicos:** Pedro Osório, Mike Britton, Tino, Vitor Mamede; **Arranjos e Direcção:** Pedro Osório

. **Sérgio Godinho:** DP 024 “Pré-Histórias” (1972)

Barnabé

A Noite Passada

Aprendi a Amar

Eh! Meu Irmão (Ou Mais Uma Canção De Medo)

Porto, Porto

O'Neill (Alguns Poemas Com Endereço)

Pode Alguém Ser Quem Não É

Até Domingo Que Vem
Já À Vista Me Fraqueja
O Homem Dos 7 Instrumentos

Estúdio: StrawberryStudios, França

. **Sérgio Godinho:** DP “À Queima Roupas” (1974)

Liberdade

Cão Raivoso

A Minha Cachopa

Assim como Um Postal para o Canadá

Tem Ratos

O Meu Compadre

Os Pontos nos Iis

De Coração e Raça

Independência

Etelvina

O Grande Capital

. **Disco falado:** DP 050/2 “O Dia 25 de Abril - Diário da Revolução 1974” (1974)

Edição conjunta da Seara Nova e da Sasseti, este LP reúne trabalhos de reportagem de Adelino Gomes, Paulo Coelho e Pedro Laranjeira; **Narração:** João Paulo Guerra; **montagem:** Pedro Laranjeira; **Capa:** Acácio Santos.

. **Disco Falado:** DP 051 “Catarina, Catarina” (1974)

Estúdios: Musicorde; **Som:** Alberto Nunes; **Reportagem:** Leonor Martinho Simões e Rui Pedro; **Fotografia:** António Xavier; **Capa:** Acácio Santos

. **Sérgio Godinho:** DP 064 “De Pequenino se Torce o Destino” (1976)

Foi a Trabalhar

Bacalhau Basta

Sul, Norte, Campo, Cidade

Uma Cantiga de Amor

Tractor

Organização Popular

Os Demónios de Alcácer-Quibir

Cantiga do Camolas

O Namoro

Bico Calado

De Pequenino

. **Luís Cília:** LC001 “Transparências” (1978)

Antes de Abril

Tema da Alegria

11 de Março

Tema da Alegria

Estrela Vermelha do Campo

Verão de Inverno
25 de Novembro
Canção das Marés
Esperança
Canção Final

EP e Single:

. **José Jorge Letria:** 2000/001 “Folhetango”

Folhetango
ContaCorrente

Acompanhamentos: José Machado - órgão; Hélder Reis - Piano, acordeão; Mike Sergeant - viola, viola acústica de doze cordas, viola-baixo; Vítor Mamede - Bateria, Natal; Raúl de Oliveira - Trompete; Zé Loureiro - Trombone; Fernando C. Martins - Violino, viola-baixo; José Jorge Letria - Voz e Tosse; **Arranjos e Direcção:** Rui Cardoso. **Estúdios:** Musicorde. **Engº de Som:** Alberto Nunes. **Capa:** Carlos António. **Ilustrações:** Pedro. **Produtor:** Vítor Mamede

. **Sérgio Godinho:** 2000/002 “Romance de Um Dia na Estrada” (1971)

Romance de Um Dia na Estrada
A Linda Joana
Charlatão
Aeíou

Estúdio: Michel Magne (Hereuville). **Engº de Som:** Gilles Sallé. **Músicos:** Baixo Eléctrico - Christian Padovan; Flauta - Ulli Plech; Piano, Xilofone, Órgão, Viola e Coros - José Mário Branco; Viola e Viola Eléctrica - Gérard Crapoutchik; Bateria - Gras; Sheila - Coros.

. **Elisa:** 2000/003

País de Cravos, País de Cardos (António Borga - António Cartaxo - col. José Carlos Cantante)
Bicho de Conta (António Borga - António Cartaxo)

Estúdio: Morgan Studios (Ing.). **Engenheiro de Som:** Robin-Phil. **Estúdio:** Valentim de Carvalho (Portugal). **Engenheiro de Som:** Hugo Ribeiro. **Arranjos e Direcção Musical:** Del Newman. **Capa:** Guilherme Lopes Alves.

. **José Jorge Letria:** 2000/005 “Tango dos Pequenos Burgueses”

Tango dos Pequenos Burgueses (José Jorge Letria)
Pare, Escute e Olhe (José Jorge Letria)

Estúdios: Strawberry Studios de Michel Magne, Hérouville, França em Janeiro de 1972. **Captação de som e Misturas:** Gilles Sallé. **Arranjos e Direcção Musical:** José Mário Branco. **Produção:** Manuel Jorge Veloso. **Foto:** Patrick Ullmann. **Capa:** Soares Rocha.

. **Ary dos Santos e Joaquim Pessoa:** 2000/008

Homenagem ao Povo do Chile
Retrato do Herói; Retrato de Alves Redol; Retrato de Catarina Eufémia

Engenheiro de Som: Alberto Nunes; **Foto:** Álvaro João. **Estúdios:** Musicorde

. **Carlos Cavalheiro:** 2000/009

A Boca do Lobo (Sérgio Godinho)

Liberdade Económica (José Mário Branco - Fausto)

Canção do XII Festival da Canção. **Estúdios:** Rádio Triunfo. **Eng. de Som:** José Fortes.

Arr. de Direcção: Pedro Osório.

. **CGTP:** 2000/011 “Hino da Intersindical”

Hino da Intersindical (Mário Vieira de Carvalho - música de anónimo do séc. XIX)

Venceremos (Dv. - Sérgio Ortega)

Coro dirigido por: Pedro Osório; **Estúdio:** Rádio Triunfo; **Eng. de Som:** José Fortes;

Capa: António Villar de Sousa; **Execução Gráfica:** Lito. Internacional.

. **Luís Cília:** 2000/012 “Novembro”

Novembro (Manuel Correia/Luís Cília)

A Festa Nunca Acaba (Ao Chico Buarque) (Manuel Correia/Luís Cília)

Acompanhamento: Edmundo; Pedro Caldeira Cabral, Artur Cipriano

. **Manuel Freire:** SST 3003 “Abaixo o D. Quixote”

Abaixo o D. Quixote (De “Poesia - I”) (José Gomes Ferreira - Manuel Freire)

Pequenos Deuses Caseiros (Sidónio Muralha - Manuel Freire)

Menina Bexigosa (Sidónio Muralha - Manuel Freire)

Ouvindo Beethoven (José Saramago - Manuel Freire)

Estúdio: Celada (Madrid) e Polyson (Lisboa). **Engº de Som:** P. Fernandes e Vinader (Madrid), Moreno Pinto (Lisboa). **Arranjos e Direcção:** José Calvário. **Capa:** José Soares

. **Ary dos Santos:** SST 3004 “Poesia Política”

Turismo

Meu Camarada e Amigo

S.A.R.L.

Poeta Castrado, Não!

Diapasão/Lamiré:

Single:

. **Shila:** DIAP 14005 “Rapa Tira Deixa e Põe”

Rapa Tira Deixa e Põe (Sérgio Godinho)

Chula (Sérgio Godinho / Fausto - popular)

Arranjos e Direcção Musical: Sérgio Godinho e Fausto. **Estúdio:** Rádio Triunfo. **Engº de Som:** José Fortes. **Capa:** José Brandão. **Foto:** Carlos Gil.

. **José Fanha:** DIAP 14007 “Eu Sou Português Aqui” (1977)

. **José Mário Branco:** DIAP 14010 “Gente do Norte” (1978)

Moncorvo, Torre E Gente (José Mário Branco)

Cantar De Viúva De Emigrante (José Mário Branco)

Banda sonora do filme "Gente do Norte", de Leonel Brito (1978).

Acompanhamento: por José Pratas, Luís Pedro Faro e Carlos Guerreiro.

. **Manuel Freire:** DIAP 14011 "Os Emigrantes" (1978)

Que Faço Aqui? (Manuel Freire)

Um Dia (Manuel Freire)

Arranjos e Direcção Musical: Silvío Pleno. **Estúdio:** Musicorde. **Capa:** Armando Alves.

Execução Gráfica: Nova Força; Canções da Peça de Slawomir Mrozek representada no Teatro Experimental do Porto com encenação de João Lourenço

. **S/a:** DIAP14016

Hino da Intersindical (Mário Vieira de Carvalho/Anónimo do séc. XIX)

1º de Maio Azul (Armindo Rodrigues/Luís Cília)

Coro: dirigido por Pedro Osório

. **Orquestra e Coro Osiris:** "A Internacional"

A Internacional (Pierre Degeyter)

O Direito de Viver em Paz (Victor Jara)

Estúdio: Polysom. **Engenheiro de Som:** Manuel Cunha. **Produção:** SIDOM. **Capa:** Manuel Araújo.

LP:

. **Grupo Outubro:** DIAP 16001 "A Cantar Também a Gente se Entende"

Quem Não trabalha Não Come

As Artimanhas do Capitalismo Internacional

O Grande Julgamento

A Luta Vai ser Dura Companheiro

A Luta Continua

Anda Marcolino

História do Povo, dos Grandes Senhores e dos Seus Lacaios

Ó Minha Mãe Quem Me Dera

Uma Quadra Provisória e Quatro Definitivas

Viva o MPLA

Letras e Música: A.V. Sousa, Pedro Osório, J. Viana; **Estúdio:** Valentim de Carvalho;
Som: Hugo Ribeiro

. **Júlio Pereira:** DIAP 16002 "Fernandinho Vai ó Vinho"

Fernandinho

A Primeira Dúzia de Anos

Casa, Escola e Missa

Uma Experiência Numa Fábrica

O Desporto Nacional

O Som da Corneta Aos 20 anos

Rapsódia Político-Portuguesa
Vidas Sociais da Capital – Um Café
Quando o Medo é Confessado
Fenandinho Vai ó Vinho

Letras e Música; Arranjos e Direcção: Júlio Pereira;

. Pedro Barroso: DIAP 16003 “Lutas Velhas, Canto Novo”

Lutas Velhas, Canto Novo
Autobiocanção
Canção da Ti Angelina
25 de Novembro
O Capital Tem Mil Caras
As Pombinhas da Catrina
Sai Um Voto Puladinho
Os Caciques e o Povo Trabalhador
Hino dos Explorados
Canção Longe
Post-Scriptum

Letras e Música: Pedro Barroso; **Arranjos e Direcção:** José Luis Iglésias

. Luís Cília: DIAP 16005 “Memória” (1976)

Na capela ogival das tuas mãos
Até quando
Assim cantamos
O mar não precisa de ter ondas
Memoria
Redondilha
Não podemos calar o que nos dói para lá do oceano
Se
Canção do camponês operário
A festa nunca acaba
Novembro
Na capela ogival das tuas mãos

. José Barata-Moura: DIAP: 16008 “A Direita da Tendência”

A Direita da Tendência
São Horas
Só o Povo Unido
Estás a Mais
Os Anjos da Família Rapina
Hora a Hora Vem
Para Além
Liberdade Ganhada
AEsmolinha Seja Connosco

Na Noite Mais Triste

Roda na Roda

Letra e Música: José Barata-Moura; **Arranjos e Direcção:** Júlio Pereira; **Estúdios:** Arnaldo Trindade

. Grupo Outubro: DIAP 16011 “Cantigas de ao Pé da Porta”

A Vossa Vontade Será Feita

Diz-me Companheiro

A Cáfila

Duas Velhas Tontas

Em Frente Vargemondar, cabra-figa e asfamil

Os Dois Vizinhos

Cantiga Para a Minha Mãe

A Gente Não Vai Ficar Parada

Grande Estupor

Canção do Pão

Os Senhores da Guerra

Ao Passar a Ribeirinha

Letras e Música: A.V. Sousa e Pedro Osório; Arranjos: Pedro Osório e Carlos Alberto Moniz; Estúdio: RádioTriunfo; Som: José Fortes

. José Mário Branco, Sérgio Godinho, Fausto: DIAP 16012/T “A Confederação”

Dedicatória

Sete Rios de Multidão

Destruição

Pão Pr'a Toda A Gente

Estado De Sítio

Ai Meu Trigo Lindo

Ai De Mim

Povo Fardado

Hino Da Confederação

Operários E Camponeses

Cinema Mudo

Soldados De Abril

Valsa Talvez

A Luta Continua

Unidade Popular

Banda sonora do filme de Luís Galvão Telles, sob argumento de Amadeu Lopes Sabino, Grande Prémio do Festival da Figueira da Foz de 1977.

. Grupo Trovante: DIAP 16013: “Chão Nosso”

Letras: Francisco Viana; **Música:** Grupo trovante

Manuel Freire: DIAP 16014 “Devolta”

Carta a Ângela

Paisagem
Dia Não
Redondilha
Variações em Tom Menor
Assim Cantamos
Fecundo-te
Canção
Aqui Ficas
Canto de Esperança
Paisagem

Música: Luís Cília; **Músicos:** Luís Cília, Vasco Pimentel; Pedro Caldeira Cabral; Celso de Carvalho; **Estúdio:** Musicorde

.José Barata Moura: DIAP 16020 “Ai Se a Lua”

Ai Se a Lua
A Nossa Força
Há em Ti
Aid’ Nós Que Fmilia
América Latina – América do Sul
Outubro Não é Só Nome de Mês
Cantemos a Boa Colheita
A Nossa Luta Avança
Canção da Juventude Que Trabalha
Governo às Escuras
Dizemos Não à Colónia

Letras e Musica: José Barata-Moura; **Arranjos e Direcção Musical:** Júlio Pereira
Estúdio:Musicorde; **Técnico de Som:** Fernando Santos

. Afonso Dias: DIAP 16023 “O Que Vale a Pena”

O Que Vale a Pena
Maio
Lenga-Longa
Mascarada
Com Volta na Ponta
Os Velhos
Os Amigos
Companheira
O Coelho e a Raposa
Põe-te a Pau

Arranjos e Direcção Musical: Eduardo Pais Mamede; **Estúdio:** Rádio Triunfo; **Captação de Som:** José Fortes e Rui Novais

. José Jorge Letria: DIAP 16024 “O Circo da Alegria”

Canções Infantis; **Letra e Música:** José Jorge Letria

ANEXO XVI - TECLA:

. Manuel Freire: TG 112

Dedicatória(F. M. Bernardes - Manuel Freire)

Livre (C. Oliveira - Manuel Freire)

Eles(Manuel Freire)

Pedro O Soldado (Manuel Alegre - Manuel Freire)

Acompanhamento: Fernando Alvim

. Manuel Freire: TE 20007

Trova (Manuel Alegre - Manuel Freire)

Lutaremos Meu Amor (Daniel Filipe - Manuel Freire)

. Fernando Tordo: TE 20060 (1973)

Tourada (Ary dos Santos - Fernando Tordo)

Carta de Longe (Ary dos Santos - Fernando Tordo)

Arranjos e direcção de orquestra: Pedro Osório. **Maquete:** Victor Reis.

ANEXO XVII - TELECTRA - RCA

. **Francisco Naia:** YPPE1-003-45-EP

João Sem Nome

Crónica de El Rei D. Mundo II

Companheiro, Companheiro

Soneto

Arranjos: António Pinheiro, Zé Poppy, José Victor. **Viola:** Fernando Alvim. **Capa:** L. Cunha.

. **Mário Piçarra:** TP – 540 “Calçada de Carriche”

Calçada de Carriche (António Gedeão - Mário Piçarra)

Elegia (Mário Piçarra)

Romance das Três Barcas (Mário Piçarra)

Primavera (Pop. - Arr. Mário Piçarra)

Capa e Foto: Dário. **Produção:** Telectra

. **Carlos Alberto Moniz e Maria do Amparo:** PB – 9225

Eu Deixei a Minha Terra (Alfredo Vieira de Sousa)

A Vida de Quem Trabalha (Alfredo Vieira de Sousa)

Foto: Carlos Gil

. **Banda do Batalhão de Caçadores nº5:** 17 045 S “Amanhecer Heróico”

Marcha Patriótica 25 de Abril (José Calvário - José Afonso - Sílvio Pleno - Russel)

A Mais Bela Herança (Sílvio Pleno - Luis Alcária)

Grândola Vila Morena (José Afonso)

Cravo Livre (Sílvio Pleno - Deniz Marques da Costa)

Arranjos e Direcção: Capitão Sílvio Pleno

ANEXO XVIII - TOMA LÁ DISCO

EP:

. **Fernando Tordo:** TLD 3001

Fado das Rabanadas (Ary dos Santos - Fernando Tordo)

Fado Espanhol (Ary dos Santos - Fernando Tordo)

Fado de Alcoentre (Ary dos Santos - Fernando Tordo)

Assim, Como Quem Morre (Joaquim Pessoa - Fernando Tordo)

Engº de Som: A. Nunes. **Estúdio:** Musicorde. **Foto:** Álvaro João. **Arranjo gráfico:** Sericrom. **Produção:** Fernando Tordo. **Distribuição:** Imavox; **Acompanhamento:** Fernando Tordo, Conjunto de Guitarras de Jorge Fontes, António Chaínho e J.M. Nóbrega.

. **Fernando Tordo e Carlos Mendes:** TLEP 001 “4 Canções para Portugal”

Os Lobos e Ninguém (José Luís Tinoco)

Estrela da Tarde (Ary dos Santos - Fernando Tordo)

Cantiga de Maio (Joaquim Pessoa - Carlos Mendes)

Novo Fado Alegre (Ary dos Santos - Fernando Tordo)

Coordenador de Produção: Luiz Vilas-Boas. **Orquestração:** José Luís Simões. **Som:** José Manuel Fortes. **Produção:** Cooperativa Toma Lá Disco. **Estúdio:** Rádio Triunfo. **Arranjo Gráfico e Capa:** António Pimentel

. **Luís Oliveira:** TLEP 002 “O Fadista do DL”

Se Eu Fosse (Mário Castrim - Fado Puchavante)

Fado da Unidade (Mário Castrim - Fado Alexandrino)

Quadras Soltas (Mário Castrim - Fado Franklin)

Acompanhamento: Conjunto de Guitarras Jorge Fontes. **Produção:** Toma Lá Disco. **Engº de Som:** José Manuel Nunes. **Estúdio:** Rádio Triunfo. **Foto:** José Tavares.

. **Luís Oliveira:** TLEP 003 “Os Novos Fados Que Eu Canto”

Ainda Eu Era Pequeno (Eduardo Olímpio - Fernando Tordo)

Fado Firme (José Jorge Letria)

Lisboa Cidade Povo (João Ferreira - Paulo de Carvalho)

Os Novos Fados Que eu Canto (João Ferreira - Fernando Tordo)

Acompanhamento: Conjunto de Guitarras Jorge Fontes. **Produção:** Toma Lá Disco. **Engº de Som:** José Manuel Nunes. **Estúdio:** Rádio Triunfo. **Foto:** José Tavares.

. **Fernando Tordo:** TLEP 004

Carta Para Um Amigo (Fernando Tordo)

Mesa Para Dois (J.C. Ary dos Santos - Fernando Tordo)

Canta Canta Cavaquinho (J.C. Ary dos Santos - Fernando Tordo)

Carta Para Uma Amiga (J.C. Ary dos Santos)

Colaboração especial: Pedro Osório, António Luís Gomes, J.M. Nóbrega, Carlinhos; **Som:** José Manuel Fortes; **Estúdios:** Rádio Triunfo; **Produção:** Toma Lá Disco

. Ary dos Santos, Joaquim Pessoa:

A Bandeira Comunista (J.C. Ary dos Santos)

Canção do Emigrante (J.C. Ary dos Santos)

Reforma Agrária (Joaquim Pessoa)

Calendário (Joaquim Pessoa)

Estúdios: Musicorde; **Coordenador de Produção:** Luiz Villas-Boas

Single:

. Fernando Tordo: SN 2001 “Fado de Alcoentre”

Fado de Alcoentre (Ary dos Santos - Fernando Tordo)

Assim, Como Quem Morre (Joaquim Pessoa - Fernando Tordo)

Estúdio: Musicorde; **Acompanhamento:** Conjunto de Guitarras de Jorge Fontes.

Produção: Fernando Tordo. **Foto da Capa:** José Pessoa.

. Vários: TLS 004 “Alegria na Luta” (1976)

Alegria na Luta (Ary dos Santos - Fernando Tordo)

Trabalho (Ary dos Santos - Fernando Tordo)

Arranjo e Direcção: Pedro Osório. **Participação:** Fernando Tordo, Paulo de Carvalho, Carlos Alberto Moniz, Alfredo Vieira de Sousa, Madalena Leal, Maria de Lourdes, Nuno Gomes dos Santos. **Coordenador de Produção:** Luiz Vilas-Boas. **Estúdio:** Rádio Triunfo. **Som:** José Manuel Fortes. **Produção:** Cooperativa Toma Lá Disco.

. Os Amigos: TLS 009 “Portugal no Coração” (1977)

Portugal no Coração (Ary dos Santos - Fernando Tordo)

Cantiga de Namorar (Ary dos Santos - Paulo de Carvalho)

. Paulo de Carvalho: TLS 010(1977)

Recado Para o Chico (Paulo de Carvalho)

Uma Cantiga de Amor (Paulo de Carvalho)

Orquestrações: Pedro Osório. **Coros:** Os Amigos. **Som:** José M. Fortes. **Produção:** Toma Lá Disco. **Capa:** Soares Rocha

. Júlia Babo e Os Amigos: TLS 011 “Avante Norte”

Avante Norte (Ary dos Santos - Fernando Tordo)

Novas Quadras (António Aleixo - Paulo de Carvalho)

Estúdio: Rádio Triunfo. **Som:** José Manuel Fortes. **Gráfico:** Henrique Ruivo. **Produção:** Toma Lá Disco

. Paulo de Carvalho e Carlos Mendes: TLS 013 “Festival Ibero-Americano”

Amor Sem Palavras (Joaquim Pessoa - Paulo de Carvalho)

Amélia dos Olhos Doces (Joaquim Pessoa - Carlos Mendes)

Estúdio: Rádio Triunfo. **Som:** José Manuel Fortes. **Fotos:** José Pessoa. **Capa:** Artur Henriques. **Arranjos:** ThiloKrasmann em «Amor Sem Palavras» e Pedro Osório em «Amélia dos Olhos Doces»

. **Ary dos Santos e Fernando Tordo:** TLS 014

Balada Para Os Nossos Filhos

Canção do Emigrante

. **Carlos Mendes:** TLS 015 “Alcácer Que Vier”

Alcácer Que Vier (Joaquim Pessoa - Carlos Mendes)

Balada Para uma Mulher (Joaquim Pessoa - Carlos Mendes)

Estúdios: Rádio Triunfo; **Técnico de Som:** José Manuel Fortes; **Orquestração:** Pedro Osório.

. **Vários:** TLS 017 “Duas Cantigas da Loja do Mestre André”

As Lições Do Dr. Macacão

Aprender A Estudar

. **Carlos Mendes:** TLS 018 “Lisboa Meu Amor”

Lisboa Meu Amor (Joaquim Pessoa – Carlos Mendes)

A Balada Do Medo (Joaquim Pessoa - Carlos Mendes)

Orquestração: Pedro Osório

. **Luis Basto:** TLS 019

Gostar de Ti (Ary dos Santos - Fernando Tordo)

Assim Como Quem Nasce (Paulo de Carvalho)

Orquestrações: Joaquim Luis Gomes. **Foto:** José Pessoa. **Estúdio:** Rádio Triunfo.
Técnico de Som: José Manuel Fortes. **Produção:** Toma Lá Disco. **Capa:** Argos publicidade.

. **José Jorge Letria:** “Canção de Jornada”

Canção de Jornada (José Jorge Letria)

Que Horas Serão? (José Jorge Letria)

Arranjo e Direcção Musical: Luis Duarte. **Acompanhamento:** Bateria: Victor Mamede. Baixo: Luis Duarte. Piano e Omni: Miguel Gil. Metais: Rui Cardoso, Aníbal e Tomás Pimentel. Coros: Fernando Tordo, José Jorge Letria e Carlos Paulo. **Engº de Som.** Rui Novais. **Produção:** Toma Lá Disco. **Capa e Arranjo Gráfico:** Baltazar.

. **Fernando Tordo e Carlos Mendes:**

Maldita Carestia (Ary dos Santos - Fernando Tordo)

O Regresso dos Patrões (Ary dos Santos/Joaquim Pessoa - Fernando Tordo)

Coordenador de Produção: Luiz Vilas-Boas. **Orquestração:** José Luis Simões. **Som:** Equipa Musicorde. **Produção:** Cooperativa Toma Lá Disco.

. **Fernando Tordo e Carlos Mendes:**

De Pé na Revolução (Joaquim Pessoa - Popular do Folclore Alentejano)

Dia de Haver Revolução (Ary dos Santos - Fernando Tordo)

Coordenador de Produção: Luiz Vilas-Boas. **Orquestração:** José Luis Simões. **Som:** Equipa Musicorde. **Produção:** Cooperativa Toma Lá Disco.

. **Carlos Paulo:**

O Homem Matou-se (Carlos Paulo)

Foi Com Força (Carlos Paulo)

Arranjos e Direcção Musical: Paulo Duarte; **Acompanhamento:** Piano Eléctrico e omni: Miguel Gil; Bateria: Vitor Mamede; Viola Baixo: Luis Duarte; **Eng. Técnico:** Rui Albergaria; **Produção:** Toma Lá Disco; **Capa:** Baltazar.

LP:

. **Fernando Tordo:** “Feito Cá Para Nós” (1975)

. **Carlos Puebla e LosTradicionales:** TLP 001 “Adelante Portugal” (1976)

Adelante Portugal

LA GranCarrera

Oea

Autos de Uso

Guantanamera

QuePare El Son

NuestraAyuda

De Igual a Igual

Pues Que Se Muden

Muito Obrigado

Letras e Música: Carlos Puebla; **Estúdio:** Rádio Triunfo; **Engº de Som:** José Manuel Fortes; **Coordenação e produção:** Fernando Tordo, Luiz Villas Boas, Paulo de Carvalho; **Fotos:** José Pessoa; **Capa:** ARGOS publicidade; **Produção:** Toma Lá Disco e Associação de Amizade Portugal-Cuba

. **Vários:** TLP 002 “Operários de Natal” (1976)

Os Pais

O Lenhador

A Costureira

Os Carteiros

Os Palhaços

O Pasteleiro

Os Vendedores

Os Amigos

Textos: Ary dos Santos e Joaquim Pessoa; **Vozes:** Carlos Mendes, Paulo de Carvalho e Fernando Tordo; Canções do espectáculo homónimo apresentado pelo Teatro Adóque.

. **Carlos Mendes:** TLP 003 “Amor Combate” (1976)

Amor Combate
D. Urraca
Canção Amarga
Alcácer Que Vier
Poema Nada
Balada Para Uma Mulher
Por Terras do Alentejo
Mulher
Quem
Fala do Poeta Morto
Um Cheirinho de Alecrim

Letras: Joaquim Pessoa; **Coros:** Fernando Tordo, Paulo de Carvalho e Carlos Mendes; **Orquestração:** Pedro Osório, José Luís Simões; **Músicos:** Ricardo Ventura, João Oliver Pereira, Clovis Sá da Bandeira, Adolfo Capos Chaves, Joaquim Falcão, Maria Margarida Justo Pereira, António de Oliveira e Silva, Idílio Gomes, Agostinho Jorge Henriques, Joaquim Martins de Carvalho, António da Cunha Neto, Adácio Pestana, Gilberto Mota, Amâncio Freitas Costa, Fernando Falé, Zé da Ponte, Rui Reis, Fernando Tordo, Carlos Mendes, Pedro Osório, João Augusto Nogueira, Maria Manuela Rosado Mora, José Manuel Rosa de Sá Machado, René Félix da Costa, António Duarte Neves, Luisa Vasconcelos, Henrique Luz Fernandes, Maria da Conceição Nogueiro Gomes, Manuel Lopes Fernandes, Manuel Augusto Póvoas; **Eng^a de Som:** José Manuel Fortes; **Estúdio:** Rádio Triunfo; **Mistura:** Carlos Mendes, Pedro Osório e José Luís Simões. **Capa:** António Pimentel

. **Fernando Tordo:** TLP 005 “Estamos Vivos”

Os Altos Ventos
Canção do Emigrante
Os Bonzinhos e os Malvados
Balada Para os Nossos Filhos
Onde Estarás?
Até Sempre Companheiros
Os Esdruchulos
O Eterno Domingo
Palavras de Ordem
Cantiga de Unidade

Letras: Ary dos Santos; **Música:** Fernando Tordo; **Arranjos e direcção de orquestra:** Joaquim Luiz Gomes, Pedro Osório; **Som:** José Manuel Fortes; **Estúdio:** Rádio Triunfo; **Capa:** Henrique Ruivo; **Músicos:** Pedro Osório, Paulo de Carvalho, José Manuel Fortes, Zé Eduardo, Luís Duarte, Hélder Reis, Carlos Menezes, Vítor Mamede.

. **Paulo de Carvalho – Fernando Tordo:** TLP 006 “10 Anos de Cantigas”

Flor Sem Tempo
Terra Lavrada
Casa da Praia
Antes Que Seja Tarde
WalkOnTheGrass

Cavalo À Solta
Sangue Das Palavras
Canto Francisco
Amor Vivo
Canto Do Deserto

. Ary dos Santos: TLP 008 “Ary por Ary”

Poema Original
É o Povo que Amanhece
Europa Ocidental ByNight
Poema Nado
Acordo-me
Tomar Partido
Cada Vez Seremos Mais
9ª Sinfonia
Na Passagem de Um Ano
Roteiro (Os Amigos)
Que Nunca Mais
Retrato do Herói
Chile
Contra os Cães Vivo
Ao Cabo de Cabo Verde

Poemas: Ary dos Santos; **Acompanhamento:** Prof. Martinho de Assunção (Viola), Fernando Freitas (guitarra); **Sonorização:** Paulo de Carvalho e Fernando Tordo; **Técnico de Som:** Moreno Pinto; **Estúdio:** Arnaldo Trindade; **Fotos:** José Pessoa; **Mistura:** Fernando Tordo, Moreno Pinto e Paulo de Carvalho.

. Paulo de Carvalho: TLP 009

Gostava de Vos Ver Aqui
Amanhã, Um Filho
Domingo de Praia
Lugar Comum, Tão Bonito (Parte 1)
Lugar, Comum Tão Bonito (Parte 2)
Nini Dos Meus Quinze Anos
Amor Livre
A Marcha da Vida
Cab’Verde Na Estrela (Parte 1)
Cab’Verde Na Estrela (Parte 2)

. Fernando Tordo: TLP 010 (1979) “Fazer Futuro”

Como se Faz Uma Canção
Um Filho a Crescer
Para que o Tejo Não Esqueça
Volta Que Não Volta
Se Digo Meu Amor

O Velho e Eu

Viva Brel

Respostas

Fazer Futuro

Abril Sempre

Letras: Ary dos Santos; **Música:** Fernando Tordo; **Arranjos e Direcção:** Pedro Osório;
Técnico de Som: Rui Novais, José Manuel Fortes; **Mistura:** Pedro Osório; **Estúdio:** Rádio
Triunfo

ANEXO XIX- VALENTIM DE CARVALHO

COLUMBIA:

. **José Afonso:** SLEM 2182 “Cantares” (1964)

Coro dos Caídos (José Afonso)

Canção do Mar (José Afonso)

Maria (José Afonso)

Ó Vila de Olhão (José Afonso)

Estúdios: Estúdios Valentim de Carvalho; **músicos:** Rui Pato; **fotografia:** Albano da Rocha Pato

. **José Afonso:** 8E 016 – 40023M “Cantares” (1969) – reedição do disco anterior, com versão instrumental no tema *Ó Vila de Olhão* (Conjunto de guitarras de Jorge Fontes)

. **Carlos Paredes:** 8E 006 40151 “Balada de Coimbra”

Balada de Coimbra

O Fantoche

. **Carlos Paredes:** 8E 016 40206 “António Marinheiro”

António Marinheiro

Mudar De Vida

Danças Portuguesas nº 2

Variações Sob Uma Dança Popular

. **Carlos Paredes:** SPMX 5002 “Guitarra Portuguesa” (1968)

Variações Em Ré Maior

Porto Santo

Fantasia

Melodia Nº2

Dança

Canção Verdes Anos

Divertimento

Romance Nº 1

Romance Nº 2

Pantomima

Melodia nº 1

Viola: Fernando Alvim; **Foto:** Augusto Cabrita

. **Carlos Paredes:** 8E 068 40150 “Movimento Perpétuo”

Movimento Perpétuo

Variações Em Ré Menor

Danças Portuguesas Nº 2

Variações Em Mi Menor

Fantasia Nº 2

Valsa

Variações Sob Uma Dança Popular

Mudar De Vida (tema)

Mudar De Vida (música de fundo)

António Marinheiro (tema da peça)

Canção

Viola: Fernando Alvim; **Flauta:** Tiago Velez

A Voz do Dono:

. Fernando Lopes-Graça: 8E 061 40328 “Canções Heróicas; Canções Regionais Portuguesas”

Canções Heróicas:

Acordai

Jornada

Mãe Pobre

Convite

Crucifixo

Firmeza

Cantemos o Novo Dia

Combate

Ronda

Livre

Canto de Esperança

Canto de Paz

Canções Regionais Portuguesas:

Nossa Senhora das Preces

Lá em Santa Iria

Nem Contigo, Nem Sem Ti

S. João Adormeceu

Andorinha Gloriosa

Quatro Laços das Danças dos Paulitos

Fui-te Ver, ‘Stavas Lavando

Anda, Duermete, Niño

Oração de Santo António

Ai de Mim Tanta Laranja

Interpretação: Coro da AAM; **Canções Heróicas:** Piano: Olga Prats; **Canções Regionais Portuguesas:** **Harmonizações:** Fernando Lopes-Graça; **Produção:** Simões da Hora; **Som:** Hugo Ribeiro

. Fernando Lopes-Graça: 8E 065 40429 “Canções Heróicas; Canções Regionais Portuguesas, Vol. 2”

Canções Heróicas II:

Canto Livre

Clamor

Canção Alegre

Ó Pastor Que Choras
Requiem
Romaria
Canção de Catarina
As Papoilas
Canção do Camponês
Quando a Alegria For de Todos
Canção de Maio
Não Te Deites Coração
Hino do Homem

Canções Regionais Portuguesas II:

Deus Te Guarde Pastorinha
Vai Colher a Rosa
Milho Verde, Milho Verde
Senhora do Livramento
Sete Varas Tem
Tascadeiras do Meu Linho
Ó Senhora do Amparo
Passarinha Trigueira
A Moda da Rita

Interpretação: Coro da AAM; **Direcção:** F. Lopes-Graça; **Piano:** Fernando Gomes;
Produção: Simões da Hora; **Som:** Hugo

. **Ary dos Santos e Joaquim Pessoa:** PEP 1375 “Ary dos Santos diz Alberto Ferreira: Diário de Édipo”

Édipo na Cidade (Alberto Ferreira - Ary dos Santos)

Chegaste Como Uma Rosa de Harmonia

A Cidade Não Escuta...

EMI/DECCA:

. **Amália Rodrigues:** 8E 006 40323 G: “Meu Amor é Marinheiro” (1974)

Meu Amor é Marinheiro (Manuel Alegre – Alain Oulman)

Seja Pedro ou Seja Paulo (Henrique Segurado – Fontes Rocha)

Acompanhamentos: Fontes Rocha e Carlos Gonçalves (guitarra), Pedro Leal (viola) e Joel Pina (viola-baixo). **Fotografia:** Augusto Cabrita

. **Duo Ouro Negro:** 8E 006 - 40352 G: “Poema para Allende”

Poema Para Allende (Sequeira Afonso - Milo Mac Mahon)

Tentando Ir Mais Alto (N’DjiláJunior)

. **Grupo Coral:** SPN 168 G “O Povo Unido Jamais Será Vencido”

O Povo Unido Jamais Será Vencido (Luis Simões Gomes - Pedro Jordão)

Flor-Liberdade (Luis Simões Gomes - Pedro Jordão)

Arranjo e Direcção Musical: Pedro Jordão. **Foto:** Augusto Cabrita.

. **Grupo Coral dos Ceifeiros da Casa do Povo de Cuba:** SPN 172 G

Grândola, Vila Morena (José Afonso)

Baleizão, Baleizão (Popular)

. **Maria da Glória:** SPN173 G “25”

Avante Camarada (D.R.)

Canta, Camarada, Canta (popular)

Arranjos e Direcção de Orquestra: Jorge Machado. **Foto:** Augusto Cabrita

. **Intróito:** SPN 174 G

Recado (Nuno Gomes dos Santos)

Manuel (Isabel Gomes dos Santos)

Orquestração e Direcção: Jorge Palma. **Produção:** Jaime Queimado. **Som:** Hugo Ribeiro. **Capa:** Hélder Pereira. **Foto:** José Pessoa.

. **PacoBandeira:** SPN 175 G

Sem Algemas, Nem Prisões (Paco Bandeira)

A Paz Que Eu Aprendi (Paco Bandeira)

. **Intróito:** SPN 178 G

Cantiga do Trabalho, do Pão, do Dinheiro e do Patrão (Nuno Gomes dos Santos)

Antes Quebrar Que Torcer (Isabel Gomes dos Santos)

Orquestração e Direcção: Jorge Palma. **Produção:** Jaime Queimado. **Som:** Hugo Ribeiro. **Capa:** Hélder Pereira. **Foto:** José Pessoa.

. **Ermelinda Duarte:** SPN 179 G

Somos Livres (Ermelinda Duarte)

Joaquim da Silva (Ermelinda Duarte)

Da Peça «Lisboa 72/74» de Luzia Maria Martins. Com a colaboração de actores da companhia de teatro «Estúdio de Lisboa»: Helena Félix, Susana Prado, Fernanda Montemor, Cremilda Gil, Mário Pereira, Dário de Barros, Vitor Hugo, António Machado. **Arranjo e Direcção:** José Cid.

. **Manuela Bravo:** SPN 180 G “Soldado-Escravo”

Tínhamos 20 Anos (Tozé Brito)

Soldado-Escravo (Tozé Brito)

Orquestração e Direcção: Jorge Palma. **Foto:** José Pessoa

. **Lenita:** SPN 181 G

Por Todo o Amor do Mundo (José Cid)

Liberdade Meu Amor (José Cid)

Produção e Arranjos Musicais: José Cid. **Foto:** José Pessoa

. **Vieira da Silva:** SPN 187 G

Os Lobos: Eles Estão Aí (Vieira da Silva)

O Povo Há-de Vencer (Vieira da Silva)

Arranjos, Direcção e Produção: José Cid. **Acompanhamento:** Vieira da Silva - Voz, viola e coros; José Cid - percussão, coros, mellotron; Mike Sargeant - Viola-Baixo, Viola de Doze Cordas; José Paulo V. S. - coros; **Hugo Ribeiro** - Som

. **Pedro Barroso:** SPN 188 G

1º de Maio (Pedro Barroso)

Medicina Social (Pedro Barroso)

Arranjo e Direcção de Orquestra: Pedro Osório

. **Paco Bandeira:** SPN 189 G “Em Guarda Pela Revolução”

Em Guarda Pela Revolução (Paco Bandeira)

O Automóvel (Paco Bandeira)

Arranjo e Direcção de Orquestra: Jorge Palma

. **Ermelinda Duarte:** SPN 202 G “Nossas Armas São as Mãos”

À Hora do Sol Romper (Ermelinda Duarte)

Nossas Armas São as Mãos (Ermelinda Duarte)

Produção e Direcção Musical: José Cid

. **Grupo Coral dos Ceifeiros da Casa do Povo de Cuba:** SPEP 1453 “Portugal Ressuscitado”

Portugal Ressuscitado (Ary dos Santos - Pedro Osório)

Vai Marinheiro, Vai, Vai (D.R.)

Já Estava de abalada, Lindo amor, Para Te Ver (D.R.)

É Tão Triste Ver Partir (D.R.)

. **Fernando Farinha:** SE 01640424 “Avante! Sempre Avante!”

Avante! Sempre Avante! (Fernando Farinha)

Pum Pum, Trás Trás (Fernando Farinha)

Por Ela Damos a Vida (Francisco Viana - Fernando Farinha)

Fado do Campino (R. Rafael Pinto - S. Pedro Simaria)

ANEXO XX - VITÓRIA

EP:

. **Filipe e Armando:** VEP 0016 (1974)

A Luta Não Vai Parar (Filipe Neves)

Portugal Unido (Filipe Neves)

Em Glória ao Socialismo (Filipe Neves)

O Teto da Montanha (José Afonso)

Instrumentação: Viola - Armando Moreira; Requinta - Filipe Neves; Bateria - Vitor Martins; Viola-Baixo - J. M. Concha; **Som:** João Feliz e Manuel Cunha; **Foto:** Fernando Vilar; **Montagem:** Agência Marques Vidal; **Produção:** José Crispim; **Realização:** Manuel Seleiro.

. **Fernanda de Sousa:** VEP 0018 (1974)

Heróis Trabalhadores (Castro Infante - Rocha Oliveira)

Minha Terra Prometida (Luís Simão - Rocha Oliveira)

Espadanal, Terra Querida (Maria de Lourdes - Tino Costa)

Ninguém Nos Há-de Calar (José C. Tavares - Rocha Oliveira)

Orquestra e Coros: Rocha Oliveira; **Som:** Manuel Cunha; **Produção:** Zeca; **Foto:** Dário; **Supervisão:** Marques Vidal; **Realização:** Manuel Seleiro.

. **Januário Trindade:** VEP 0023 - “Humberto Delgado (O General Sem Medo)” (1974)

Humberto Delgado (O General Sem Medo) (José Alves - Carlos Pinto)

Além de Nós (Artur Ribeiro - Zé Negro)

O Dever Acima de Tudo (J. Gabriel de Almeida - Fado CUF)

O Peixe Que a Gente Come (José Crispim - Pintadinho)

Direcção Musical: Jorge Fontes; 1ª e 2ª guitarra: Jorge Fontes; Viola: Manuel Martins; Baixo: José Manuel; Trompete: Fernando Albuquerque (artista convidado); **Som:** Musicorde / Rui Remígio; **Foto:** Apollo; **Produção:** Zeca; **Realização:** Manuel Seleiro; **Supervisão:** Marques Vidal.

. **Januário Trindade:** VEP 0039 - “Castigo e Consciência” (1975)

O Povo Sabe o Que Quer (Marques Vidal - António Chaínho)

O Mundo de Amanhã (Artur Ribeiro - Fado Vitória)

Castigo e Consciência (José Alves - Fado Alexandrino)

Quando Penso Que Te Achei (Marques Vidal - Fado Isabel)

Acompanhamento: Conjunto de Guitarras de António Chaínho; **Som:** Alberto Nunes; **Produção:** Zeca; **Foto:** Apollo; **Supervisão:** Marques Vidal.

. **Januário Trindade:** VEP 0054 - “Pinheiro de Azevedo (O Almirante Sem Medo)” (1975)

Pinheiro de Azevedo (O Almirante Sem Medo) (José Crispim - Rocha Oliveira)

Quatro Faces do Meu Lema (João Calceteiro - Fado Artilheiro)

Três Maneiras de Olhar (José Crispim - Fado Rosita)

Lembrança Dum Bem (Castro Infante - Fado Franklim)

Acompanhamentos: Orquestra de Rocha Oliveira e Conjunto de Guitarras de Manuel Mendes; **Som:** Alberto Nunes; **Fotografia:** Apollo; **Realização:** Zeca; **Supervisão:** Marques Vidal.

ANEXO XXI - VOZES NA LUTA

Single:

. Grupo de Acção Cultural: VL 1001 - “Alerta!” (1975)

Alerta! (José Mário Branco)

Em Vermelho, Em Multidão (GAC)

. Grupo de Acção Cultural: VL 1002 - “Aos Soldados e Marinheiros” (1975)

Aos Soldados e Marinheiros (José Mário Branco)

Ronda do Soldadinho (José Mário Branco)

. Grupo de Acção Cultural: VL 1003- “A Cantiga é uma Arma” (1975)

A Cantiga é uma Arma (José Mário Branco)

Viva a Guiné-Bissau Livre e Independente (José Mário Branco)

. Grupo de Acção Cultural: VL 1004 (1975)

A Luta dos Bairros Camarários (José Mário Branco)

A Luta do Jornal do Comércio (Tino Flores – José Mário Branco)

. Grupo de Acção Cultural: VL 1005 - “A Internacional” (1975)

A Internacional (adapt. GAC)

Classe Contra Classe (João Lisboa – Eduardo Paes Mamede)

. Grupo de Acção Cultural: VL 1006 - “Até à Vitória Final” (1975)

Até à Vitória Final (GAC – Afonso Dias)

Exército do Povo (GAC)

. Grupo de Acção Cultural: VL 1007 - “O Poder, aos Operários e Camponeses” (1975)

O Poder, aos Operários e Camponeses (Fausto)

Povo em Armas (João Lisboa – Eduardo Paes Mamede)

. Grupo de Acção Cultural: VL 10008 - “Soldados ao Lado do Povo” (1975)

Soldados ao Lado do Povo (GAC)

Zé Diogo (João Lisboa – Carlos Guerreiro)

. S/autor: AL-101 - “Contra a Repressão no Brasil” (1977)

Sangue em Flor (José Mário Branco – Luís Pedro Faro)

Brasil 77 (Sophia de Mello Breyner)

. Grupo de Canto Popular de Almada: CP 1001 - “Bate Certo”

EP:

. Grupo de Acção Cultural: GEP 101 - “Marchas Populares”

O Povo Canta na Rua (GAC – Eduardo Paes Mamede)

O Desfile (António Moreira – Luís Pedro Faro)

A Festa É Nossa (GAC)

O Circo dos Fachos (GAC – António José Mendes)

LP:

. Grupo de Acção Cultural: VLP 10001 - “A Cantiga é Uma Arma” (1975)

A Cantiga É Uma Arma (José Mário Branco)

A Luta do Jornal do Comércio (Tino Flores - José Mário Branco)

A Luta dos Bairros Camarários (José Mário Branco)

Alerta! (José Mário Branco)

Ronda do Soldadinho (José Mário Branco)

Aos Soldados e Marinheiros (José Mário Branco)

Viva a Guiné-Bissau Livre e Independente (José Mário Branco)

Em Vermelho, Em Multidão (GAC)

Arranjos: Luís Pedro Faro e José Mário Branco

. Grupo de Acção Cultural: VLP 10003 - “Pois Canté” (1976)

Pois Canté!! (José Mário Branco)

Cantiga Sem Maneiras (José Mário Branco)

A Herdade do Val Fanado (José Júlio – Eduardo Paes Mamede)

Cantiga do Trabalho (João Lóio - José Mário Branco)

Coro das Maçadeiras (António Moreira – Trad. Minho)

Maria (GAC)

Olha o Sol a Pôr (João Lóio – Luís Pedro Faro)

As Mãos dos Trabalhadores (José Júlio – GAC)

Coro dos Trabalhadores Emigrados (José Mário Branco)

Ir e Vir (João Lóio)

Cantar da Jorna (João Lóio)

Casas Sim! Barracas Não! (Fernando Laranjeira – Eduardo Paes Mamede)

Arranjos: Luís Pedro Faro; **Fotos:** Carlos Gil; **Grafia:** Manuel Vieira; **Captação de Som:** José Fortes

. Grupo de Acção Cultural: VLP 10004- “...E Vira Bom” (1977)

Alvorada (trad. Trás-os-Montes)

Cantiga Raiana (GAC – trad. Trás-os-Montes)

Ronda (trad. Trás-os-Montes)

E Vira Bom (António Moreira – trad. Douro Litoral)

Tema de Venda do Cepo (trad. Beira Alta)

Quatro Coisas Quer o Amo (trad. Beira-Baixa – GAC)

Moda do Bombo (trad. Beira Baixa)

Numa Mão a Enxada (António Moreira – Luís Pedro Faro)

De Sol a Sol (João Lóio – Luís Pedro Faro)

Murinheira (Carlos Guerreiro – trad. Trás-os-Montes)

Tema do Auto de Floripes (trad. Minho)

Senhores Ricos e Importantes (António Moreira – António José Mendes)

No Tarrafal Era a Morte (Carlos Guerreiro – Luís Pedro Faro)

Sangue Em Flor (José Mário Branco – Luís Pedro Faro)

Reunir Forças (João Lisboa – Eduardo Paes Mamede)

Arranjos: Luís Pedro Faro; **Estúdios:** Rádio Triunfo; **Fotos:** Carlos Gil, Jorge Barros e GAC

. Grupo de Acção Cultural: VLP 10005 - “...Ronda da Alegria” (1977)

Maridinho (pop. Alto Alentejo)

Não Há Mal Que Não Acabe (Afonso Dias)

Chula de Penafiel (pop. Douro)

Estas Mãos (Hélia Correia – Eduardo Paes Mamede)

O Alentejo é Um Jardim (António Moreira – pop. Alentejo)

Toada de Aboiar (António Moreira – GAC)

Oração das Almas (pop. Algarve)

Moda do Emigrante (Afonso Dias – Eduardo Paes Mamede)

Corridinho (pop. Algarve)

D. Sebastião Indesejável (Afonso Dias – Luís Pedro Faro)

Ronda II (pop. Trás-os-Montes)

Rabanetes (António Moreira – Luís Pedro Faro)

Mãe Terra (Coral Geresiano) (Hélia Correia – pop. Minho)

Sementes (João Arruda – Afonso Dias – Luís Pedro Faro)

Ronda da Alegria (António Moreira – pop. Trás-os-Montes, Ribatejo, Minho)

Arranjos: Luís Pedro Faro; **Estúdio:** Rádio Triunfo; **Foto:** Carlos Gil; **Execução Gráfica:** Nova Força S.C.A.R.L.

. Tino Flores: TFD 101 - “Isto Só Vai à Porrada”

Unir o Povo

Barraco

O Nosso Amor

Lenço de Seda

Eu Tenho Uma Bandeira na Mão

Fogo

Aos Camaradas Assassinados

Cantemos alegremente

Rouxinol

O meu amigo está preso

Grandes cães

Viva a liberdade

Letras e Música: Tino Flores;

ANEXO XXII - ZIP-ZIP (desde 1973, integrado na Sassetti)

LP:

Vários: ZIP 2001L “1º LP ZIP-ZIP” (1969)

Fialho Gouveia - *Introdução*

Orquestra Zip - *Zipfonia*

Interlúdio

Hugo Maia de Loureiro - *Fonte de Água Vermelha*

Interlúdio instrumental

Intróito - *Steady*

Interlúdio

Raul Solnado - *Cantata Para Uma Velha Só*

Raul Solnado - *Interlúdio*

António Vitorino d' Almeida - *Entrevista de Carlos Cruz ao Maestro António Vitorino de Almeida*

António Vitorino d' Almeida - *Excerto Do Concerto Nº 1 de Tchaikowsky*

Raul Solnado - *Apresentação de Raul Solnado do Grupo EFE5*

Efe 5 - *I'll Not Marry At All*

Raul Solnado - *Final do Lado A do album*

Fialho Gouveia - *Interlúdio e apresentação por Fialho Gouveia do Padre Fanhais*

Padre Fanhais - *À Saída do Correio*

Interlúdio

Rui Mingas - *IxiAmi (Minha Terra)*

Interlúdio

Tóssan - *Poema Futebol*

Carlos Cruz e Raul Solnado - *Interlúdio*

José Barata-Moura - *Frèresouviens-toi*

Interlúdio Musical

José Froes Leitão - *Farrapo*

Raul Solnado - *Final do Album*

. Francisco Fanhais: 2004/L “Canções da Cidade Nova”

Meu Povo que Jaz(César Pratas/Francisco Fernandes)

Corpo Renascido(Manuel Alegre/Pedro Lobo Antunes)

Os Labirintos(Garcia Lorca/Pedro Lobo Antunes)

Porque(Sophia de Mello Breyner/Francisco Fernandes)

Canto do Ceifeiro(Eduardo Valente da Fonseca/Francisco Fernandes)

Cantata da Paz(Sophia de Mello Breyner/Rui Paz)

Poema(Ilídio Rocha/Padre Fanhais)

Leonor(António Cabral/Padre Fanhais)

Correio(António Cabral/Padre Fanhais)

As Pobres Solteiras(António Rebordão Navarro/Padre Fanhais)

Quadras do Poeta Aleixo(António Aleixo/Padre Fanhais)

Canção da Cidade Nova(Fernando Melro/Francisco Fernandes)

Arranjos e Direcção: ThiloKrasmann; **Estúdio:** Nacional Filmes; **Músico:** Fernando Alvim, Pedro Caldeira Cabral

. Hugo Maia de Loureiro: 2005/L “Gesta”

Gesta (Maria da Graça Varela Cid/Hugo Maia de Loureiro)

Aleluia (Ary dos Santos/HML)

Canto (Fernando Guerra)

Fala de um Homem Só (Ary dos Santos/HML)

Canção de Madrugar (Ary dos Santos/Nuno Nazareth Fernandes)

Lenga Lengá (Maria da Graça Varela Cid/HML)

Crónica de um Dia (Fernando Guerra/HML)

Traço de Giz (Maria da Graça Varela Cid/HML)

Semi-Dito (Fernando Guerra)

Génese (Ary dos Santos/HML)

Canção Para Meu Filho (Maria da Graça Varela Cid/HML)

Arranjos e direcção: José Calvário e ThiloKrasmann

.Vários: 2006/L “O Último ZIP”

Indicativo Zip (Conjunto ZIP)

Raul Solnado Apresenta - Nuno Martins Fala ‘De Nuno Martins

É Natal (José Barata moura)

Conversa Entre Fialho Gouveia E Carlos Cruz

Makeu (Ruy Mingas)

Raul Solnado Fala E Apresenta João Braga

Praia Perdida (João Braga)

O Neto De Fritz (Raul Solnado)

Olhos Castanhos/Ó Tempo Volta P'ra Trás/Quando Cai Uma Mulher/Menina Das Tranças Pretas (José Pracana)

Raul, Carlos E Fialho Conversam E Cantam "A Mulher Da Gente"

Eu Hei-De Ir, Oh Zé/Oliveirinha Da Serra (Orquestra Zip)

Temporal No Monte (Música Novarum)

Entrevista Com Raul Solnado

Seleção da Música do Filme "Verdes Anos" (Carlos Paredes e Fernando Alvim)

Indicativo ZIP (Orquestra ZIP)

Despedida de Raul Solnado

. José Barata Moura: 2018/L “Cravo Vermelho ao Peito”

Cravo Vermelho ao Peito

O Enterro

Há Sempre Um Portugal Desconhecido

Sr. D. Infante

Sopra o Vento

Hei-de Cantar

Há Uma Casaca que se Vende

O Colonialismo

De Mãos Dadas Venceremos

Cantiga Velha

Letra e música: José Barata Moura; **Arranjos e Direcção:** Pedro Osório; **Estúdios:** Rádio Triunfo; **Som:** José Fortes; **Produção:** Sassetti

. **José Barata Moura:** 2021/L "A Valsa da Burguesia"

A Valsa da Burguesia

Co'a Direita no Poder

Dá Mais Força à Liberdade

A Força da Reacção

A Vontade de um Povo

Mas Que Raio de Socialismo

Quando Um Povo

O Pirata

A Paz Não é Comprada

Firmes na Barricada

Letra e música: José Barata Moura; **Arranjos e Direcção:** Pedro Osório; **Estúdios:** Rádio Triunfo; **Som:** José Fortes; **Produção:** Sassetti

EP:

. **José Almada:** 10 008

Hóspede (José Almada)

Vento Suão (José Almada)

Anda Madraço (José Almada)

Mendigo (José Almada)

Som: Heliodoro Pires. **Estúdio:** Nacional filmes. **Supervisão:** Thilos Krasmann. **Produção:** Zip-Zip. **Capa:** foto de Joaquim Lobo. **Execução Gráfica:** Sericrom.

. **Pedro Barroso:** 10 010 "Trova-Dor"

. **Vários:** 10 018 "Breve Sumário da História de Deus"

Génese (José Jorge Letria)

Romance de Adão e Eva (António Macedo)

O Vilancete de Abel (Pedro Barroso)

Hino dos Encarcerados (José Jorge Letria)

Teus Impérios e Reinados (José Jorge Letria)

Canção das Mil Bofetadas (José Jorge Letria)

. **Manuel Freire:** 10 022/E

Dulcineia

Canção

Poema da Malta das Naus

Fala do Velho do Restelo Ao Astronauta

. José Manuel Osório: 10 037

Mãos Dadas (Francisco Viana - Franklim Godinho)

Fado Sonata do Povo (Martinho Bexiga - Alfredo Marceneiro)

Canção Para Enganar o Medo (Manuel Alegre - Miguel Ramos)

Versos do Povo a Gomes Leal (Raúl de Carvalho - popular)

. Carlos Alberto Moniz e Maria do Amparo: ZIP 10 051/E “3 Novas & 3 Velhas”

3 Novas & 3 Velhas (José Jorge Letria/Carlos Alberto Moniz)

As Noivas De Bilros (José Afonso)

Romance Feudal (José Jorge Letria)

Sete Fadas (António Quadros/José Afonso)

Arranjos e direcção: Pedro Osório, **Supervisão:** Victor Mamede. **Direcção de produção**
João Viegas.

. Ruy Mingas: 10 058/E “Monangambé”

Monangambé (António Jacinto)

Quem Tá Gemendo (Solano Trindade)

Adeus À Hora Da Partida (Agostinho Neto)

MuimbuUaSabalu (Mário Pinto de Andrade)

Single:

. Manuel Freire:30.001/S (1970)

Pedra Filosofal(António Gedeão)

Menina dos Olhos Tristes(Reynaldo Ferreira)

. Hugo Maia de Loureiro 30.006/S

Canção de Madrugar

Canção de Amanhecer

. Introito: 30.012/S (1971)

Palavras Aberta

Há-de Nascer Uma Rosa

Hugo Maia de Loureiro: 30.015/S (1971)

Crónica De Um Dia

Semi-Dito

. Manuel Freire: 30.018/S (1972)

Pedro Só

Pelo Caminho

. José Jorge Letria: 30.020/S

Pare, Escute e Olhe
Arte Poética

. **José Barata Moura:** 30.046/S
Vamos Brincar À Caridadezinha
Produção

. **Vários:** 30.052/S “Portugal Ressuscitado” (1974)
Portugal Ressuscitado
In-Memoriam
Canção Combate

Músicos: Grupo Inclave, Fernando Tordo, Tonicha

. **Tonicha** - 30.053/S (1974)
Obrigado Soldadinho
Já chegou a Liberdade

. **Fernando Tordo:** 30.057/S
Cai-Cai
Dueto A Uma Voz

. **Fernando Girão:** 30.060/S
Tirano Vem Tirano Vai

. **Tonicha:** 30.061/S
Canto da Primavera
Os Novos Pobres

. **Fernando Tordo:** 30.063/S
O Emprego
A Língua Portuguesa

. **Luísa Basto:** 30.064/S
Avante
Hino da Juventude Democrática

. **Jorge Palma:** 30.066/S
O Pecado Capital
Eu Vos Darei Poemas

. **Fernando Tordo:** 30.068/S
Fado do Operário Leal
Tango Económico

. Carlos Alberto Moniz e Maria do Amparo: 30.069/G

Daqui O Povo Não Arranca Pé

Companheiro Vasco

. Luísa Basto: 30.070/S

De Pé, Ó Companheiro (Ary dos Santos/Fernando Tordo)

Esperar Por Ti (Mário Castrim/Pedro Osório)

. Carlos Alberto Moniz e Maria do Amparo: 30.079/D

Ceifa, Ceifeira

Vai Dentro

. Manuel Jorge Soares

O Boato

Pela Revolução